INSTITUTUL DE ISTORIE NAȚIONALĂ REGELE FERDINAND I
CLUJ-SIBIU

CORIOLAN PETRANU

ARS TRANSSILVANIAE

ETUDES D'HISTOIRE DE L'ART TRANSYLVAIN
STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE SIEBENBÜRGENS

TIPARUL KRAFFT & DROTLEFF S. A. SIBIU / 1944

INSTITUTUL DE ISTORIE NAŢIONALĂ REGELE FERDINAND I
CLUJ-SIBIU

CORIOLAN PETRANU

ARS TRANSSILVANIAE

ETUDES D'HISTOIRE DE L'ART TRANSYLVAIN
STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE SIEBENBÜRGENS

TIPARUL KRAFFT & DROTLEFF S. A. SIBIU / 1944

Préface de l'Editeur

L'Institut d'Histoire Nationale a décidé, à l'occasion de l'anniversaire de la cinquantième année du professeur universitaire C. Petranu, de réunir en un volume les études parues en langues étrangères dans des revues, des volumes et des brochures, qui toutes rendent une image riche et fidèle de l'art transylvain; d'autant mieux que M. Petranu est un profond connaisseur de l'art transylvain. Les autres historiens d'art, roumains, saxons, hongrois, s'intéressent exclusivement à l'art de leur peuple, sans étudier ou approfondir l'art des autres peuples cohabitants, tandis que M. Petranu est le seul historien d'art qui connaisse l'art de tous les peuples de la Transylvanie. Si les problèmes de l'art transylvain commençaient à être connus par le monde scientifique de l'Occident, dans de revues de spécialité, à l'occasion des congrès, ou par des livres, des brochures et d'autres contributions, c'est sans doute son mérite. Jamais l'art transylvain n'a été aussi largement présenté au monde scientifique occidental.

Pendant ses vingt cinq ans d'activité, M. Petranu a publié de nombreux articles et comptes rendus, rédigés, en plusieurs langues étrangères; ses études ont eu un écho encore inconnu jusqu'à présent. Elles ont été citées dans des publications étrangères.

M. Petranu a fait de méthodiques études d'histoire de l'art à l'Université de Vienne, où il a passé son doctorat en 1917. Ensuite, il s'est largement spécialisé par des voyages dans tous les pays de l'Europe, en gardant le contact avec les chefs d'oeuvre, avec les spécialistes étrangers et leur oeuvres. Il a étudié les monuments d'art d'Espagne jusqu'en Russie, de Turquie jusqu'en Angleterre; il n'a négligé ni la Grèce ni l'Egypte; aussi, dans ses travaux utilise-t-il la méthode comparative, en situant l'art transylvain dans le cadre européen. Sa laborieuse activité ne se borne pas à sa chaire d'histoire

de l'art de l'Université de Cluj-Sibiu; elle s'étend à de nombreuses publications en roumain, allemand, français, anglais, italien; il a également travaillé à des congrès internationaux de spécialité, où il a fait des exposés sérieux, en participant aux débats, toujours prêt à rectifier les affirmations fausses concernant l'histoire de l'art transylvain. Il est un courageux soldat de la vérité scientifique, sincèrement épris de justice, non seulement pour son peuple, mais aussi pour ses concitoyens saxons.

Rien de ce qu'on affirme par écrit ou oralement sur l'art transylvain n'est négligé, abandonné, ou laissé de côté par lui. C'est pour cette raison que ses études ont parfois un caractère de discussion, qui donne à ses exposés une allure vivante et entraînante. La façon dont il s'exprime est particulièrement agréable, claire, ferme, ses informations toujours précises et sérieuses; ses arguments, présentés à la lumière des exigences de la critique historique moderne, constituent le secret de l'effet des ses oeuvres dans les cercles scientifiques occidentaux.

C'est l'art transylvain qui constitue le domaine où les études de M. Petranu ont réalisé des résultats scientifiques durables grâce à de continuelles recherches. La Transylvanie a été considérée par Théobald Fischer, ancien professeur à l'Université de Marburg, comme le coeur du pays roumain et le berceau du peuple roumain.

La méthode scientifique de M. Petranu poursuit ses investigations dans la précision des détails. Il tend toujours à les mettre en valeur et à leur donner la place qu'ils méritent. Sa qualité maîtresse est constituée par le naturel enchaînement synthétique et par des exposés doués d'un sens d'observation très aigu, toujours sous le contrôle de l'esprit critique. Dans l'interprétation des faits il tâche de pénétrer au delà des formes artistiques extérieures, pour découvrir le sens secret des oeuvres, en se posant des questions sur les causes et la genèse de leur apparition, considérée comme résultante d'une personnalité individuelle ou d'une collectivité ethnique.

Le volume qu'on présente contient de nombreux documents sur la valeur des contributions personnelles par lesquelles M. Petranu a enrichi pendant vingt cinq ans nos connaissances sur l'histoire de l'art de la Transylvanie. Il présente une image fidèle de sa pré-

cieuse activité scientifique et de son autorité en la matière. C'est pour cela que l'Institut d'Histoire Nationale estime avoir rendu un réel service à la science, en réunissant et publiant ses études; en même temps ce volume constitue un hommage à l'auteur.

Les circonstances de guerre nous obligent à renoncer, malheureusement, aux illustrations; mais nous espérons que l'album tout prêt de l'auteur paraîtra à la fin de la guerre.

Professeur I. LUPAŞ

Directeur de l'Institut d'Histoire Nationale
Roi Ferdinand I-er de Cluj-Sibiu.

Inhaltsübersicht — Table des Matières

STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE
SIEBENBÜRGENS

ETUDES D'HISTOIRE DE L'ART
TRANSYLVAIN

Rumänische Kunst in Siebenbürgen

Die rumänische Kunst in Siebenbürgen weist vor seiner Vereinigung im Jahre 1918 mit dem Königreich Rumänien die Merkmale der Kunst eines unterjochten Volkes auf. Für den Kunsthistoriker, dessen Aufgabe gewöhnlich darin besteht, sich mit der Kunst der freien Völker zu befassen, ist es ungemein aufschlußreich, Untersuchungen darüber anzustellen, durch welche Mittel es möglich ist, die Kunst eines Volkes in ihrer Entwicklung zu hemmen, sowie welchen Aspekt und welche Merkmale diese Kunst aufweist. Bei der Beleuchtung des Kernes dieses Problems ergibt sich die Fragestellung, ob ein unterdrücktes Volk überhaupt in der Lage ist, eine Kunst zu entwickeln. Im bejahenden Falle ergibt sich daraus die Frage nach dem historischen und künstlerischen Wert dieser Kunst sowie nach ihrem völkischen Charakter. Schließlich wird die Frage aufgeworfen, ob die Kunst eines unterjochten Volkes imstande ist, einen wirklichen Beitrag für die Kunstgeschichte zu liefern.

Für die Unterdrückung, die die Rumänen durch die Madjaren erlitten haben, sind unzählige Beweise auf dem Gebiete der Kunst vorhanden. *„Wenn ein Volk seinen Genius hätte, welcher aussprechen und klagen könnte die erduldeten Unmenschlichkeiten, welches herzerschütternde Klagelied würden wir vom Genius des rumänischen Volkes hören"*, schreibt Prof. G. von Rath in seinem „Siebenbürgen" betitelten Buche, das im Jahre 1880 in Heidelberg erschienen ist. Infolge seiner orthodoxen Religion wurde das rumänische Volk von den Madjaren verachtet und unterdrückt. Als „Abtrünnige" waren die Rumänen von den Madjaren nur geduldet. Durch einen Beschluß, anläßlich der Synode katholischer Bischöfe im Jahre 1279, wurde den Abtrünnigen der Bau von Kirchen und Kapellen, sowie den Gläubigen das Betreten derselben untersagt. Im Jahre 1428 verbietet König Sigismund den Rumänen die Taufe ihrer Kinder durch abtrünnige Priester unter gleichzeitiger Androhung der Einziehung ihrer Güter. Diese und ähnliche Maßnahmen hatten den Übertritt zum katholischen Glauben des begüterten rumänischen Adels zur

Folge, so daß dieser in einer nichtrumänischen Konfession seinem Volkstum entfremdet wurde und somit als Förderer der rumänischen Kunst keine Rolle mehr spielte. In zahlreichen Fällen nahm der madjarische oder madjarisierte Adel rumänische Kirchen in Besitz oder verhinderte die Errichtung von neuen Kirchen. Auch wurden wiederholte Versuche unternommen, um die rumänische Bevölkerung zum katholischen oder reformierten Glauben zu beugen. In solchen Fällen verloren die orthodoxen Rumänen ihre Kirchen, die sie an ihre bekehrten Brüder abtreten mußten. Vor dem Jahre 1848 wurde den Rumänen durch alle möglichen Hindernisse die Errichtung von Kirchen in den Städten erschwert. Außerdem wurden die Rumänen aus den Städten, die in allen Ländern den Mittelpunkt des Kunstschaffens bilden, vertrieben und ausgeschlossen. Auf der in den Jahren 1711 und 1712 in Turda abgehaltenen Versammlung des Adels wurde der Beschluß gefaßt, die Rumänen zu vertreiben und auszurotten. Durch einen Beschluß des Stadtrates in Târgu-Mureş aus dem Jahre 1759 wird den Rumänen der Kauf von Grundstücken in den Städten untersagt und den übrigen Einwohnern verboten, den Rumänen Wohnstätten zu überlassen sowie Arbeitsmöglichkeiten zu geben. Die gleichen Maßnahmen wurden auch in Dej getroffen. In Făgăraş, wo sich die Rumänen im Jahre 1774 vergeblich um die Erlaubnis zur Errichtung einer Kirche bemühen, die von Kaiser Josef II. erst im Jahre 1782 erteilt wird, erhebt die Stadtverwaltung Einspruch dagegen, und zwar mit der Begründung, daß die Kirche ein zu großes Fundament, einen Turm, eine Glocke und ein Läutebrett besaß, wozu die Rumänen kein Recht hatten. In Cluj erhob der Stadtrat Einspruch gegen die Errichtung einer kleinen rumänischen orthodoxen Kirche außerhalb der Stadtmauern, obwohl dazu die kaiserliche Genehmigung bereits erteilt worden war. Die Errichtung der rumänischen griechisch-katholischen Kirche von Cluj in den Jahren 1801—1803 war nur durch Täuschung der Behörden, indem sie als Kornspeicher angegeben und der Kirchturm erst nachträglich errichtet wurde, möglich. Eine weitere Bestimmung, gegen die die Rumänen lange Zeit ankämpften, verwehrte den Rumänen den Eintritt in die Zünfte und Künstlerinnungen, so daß dadurch die Bildung eines rumänischen Architekten-, Maler- und Handwerkerstandes verhindert wurde. Um die Armut der Kirche vor dem Jahre 1848 vor Augen zu führen, genügt es, die Tatsache anzuführen, daß die rumänischen Bischöfe wiederholt in die traurige Lage versetzt waren,

Wertgegenstände und Kultgegenstände zu verpfänden. Ferner darf auch nicht übersehen werden, daß im Verlaufe der inneren Wirren und der Kriege eine große Anzahl von Kunstgegenständen der Zerstörung zum Opfer fielen und im Jahre 1761 General Buccow auf kaiserlichen Befehl hin Klöster und Kirchen der Rumänen vernichten ließ. Nach 1867 wurde den Rumänen die Sammlung von Geldspenden, die zur Errichtung eines Denkmals des Nationalhelden Avram Iancu dienen sollten, sowie die Aufstellung einer Büste des Georg Bariţiu auf dem Platze einer siebenbürgischen Stadt untersagt, während das von den Rumänen in Blaj errichtete „Freiheitsdenkmal" von den Madjaren zerstört wurde. Weder die rumänischen Künstler, noch ihre Werke erfreuten sich irgendwelcher Unterstützung seitens des ungarischen Staates. Eine einzige Ausnahme bildete vor einigen Jahrzehnten Smigelschi, dessen Unterstützung jedoch nur mit dem Zweck erfolgte, um ihn seinem Volkstum zu entfremden. Dagegen wurden das Gemälde von B. Hojda sowie die Steindrucke von M. Pop, die das Gedicht „Erwache Rumäne" von Andrei Mureşanu zum Gegenstand haben, von den madjarischen Behörden beschlagnahmt und Hojda sogar wegen Aufwiegelung unter Anklage gestellt. Die Unterdrückung wird auch durch die einfachen Wandmalereien, die in den Holzkirchen der Dörfer zu finden sind, veranschaulicht, überall, wo es sich um Szenen des jüngsten Gerichtes und der damit verbundenen Strafen handelt, werden die ungarischen Stuhlrichter, Heiducken und Adligen in der Hölle als Teufel oder Verurteilte in madjarischer Tracht dargestellt. Beispiele dieser Art finden sich u. a. in den Kirchen von Chiseni und im Komitat Sătmar, die ein bezeichnendes Licht auf die Geistesverfassung der unterdrückten Bevölkerung werfen. Auf den Wandmalereien der Kirche von Petrova finden wir Darstellungen, wo die von Teufeln gequälten Stuhlrichter einen mit armen Seelen beladenen Karren in die Hölle ziehen, wo sie ihrer Verurteilung entgegengehen. Auf den Wandgemälden der Holzkirchen in der Maramureş rächen sich die Maler des Volkes in Szenen, die den Sieg des heiligen Nestor über den Lie zum Gegenstand haben, dadurch, daß sie den besiegten Lie als madjarischen Adligen und den heiligen Nestor als Rumänen darstellen.

Welche Auswirkungen können diese ungünstigen Umstände auf die Kunst haben? Der begüterte rumänische Adel, der, um sein Vermögen zu retten, zur herrschenden Religion übertrat und seinem Volkstum entfremdet wurde, büßte seine Rolle als Förderer der ru-

mänischen Kunst ein. Wir kennen diese Adelsfamilien rumänischen Ursprungs, die Mäzene einer fremden, inklusive madjarischen Kunst geworden sind: so die Familie Huniade (Hunyadi) mit Johann, dem *Vaivoda Transilvaniae,* und Matthias, dem König von Ungarn, die die bedeutendsten siebenbürgischen Kunstförderer waren, sodann die Familien Drágfi, Jósika, Barcsai, Nopcsa, Naláczi, Zeyk, Majláth, Gerliczi, Sztoika, Csáki, Nikolaus Olahus usw. Wir glauben an die Vererbung rassischer Eigentümlichkeiten, zu denen auch das Kunstgefühl und -fertigkeit der Rumänen gehören.

Da den Rumänen die Niederlassung in Städten unmöglich gemacht wurde, faßt ihre Kunst dort nicht Fuß, sondern in den Dörfern, so daß die rumänische Kunst in Siebenbürgen vor allem eine Kunst des Dorfes ist. Hier entwickelte sich eine bäuerliche Kunst von hohem Wert und mit einer uralten Tradition, die überall, im Hause, in der Kirche, in der Tracht, in Werkzeugen, Handstickereien und Webereien sowie in Töpfereiarbeiten und im Färben der Ostereier zum Ausdruck kommt. Da den Rumänen der Eintritt in die städtischen Zünfte verwehrt blieb, erhält ihre Kunst einen bäuerlichen Charakter — im guten Sinne — abgesehen von den Fällen, in denen es sich um Arbeiten rumänischer Künstler, die aus den rumänischen Fürstentümern jenseits der Karpaten kamen, oder die heimlich außerhalb der Zünfte arbeiteten, oder um vereinzelte Arbeiten ausländischer Künstler handelte. Mangels wohlhabender Kunstgönner und infolge der rührenden Armut der Dörfer und des rumänischen Klerus werden auf dem Gebiete der Baukunst sowohl Bauten größeren Ausmaßes als auch die Verwendung kostbarer Baustoffe vermißt, während Goldschmiederarbeiten seltener zu finden sind. Infolge der Armut und des großen Waldreichtums herrschen die Holzkirchen vor, und die wenigen Stein- und Backsteinkirchen zeugen meistens von der Freigebigkeit eines muntenischen oder moldauischen Fürsten, der wenigen rumänischen Adligen, die ihrem Volkstum noch nicht entfremdet waren, während sie in einzelnen Fällen auch dem Opferwillen des rumänischen Volkes und seiner Priester oder den Spenden mazedo-rumänischer Kaufleute aus Siebenbürgen zuzuschreiben sind. Durch die hier angeführten Verhältnisse wird es verständlich, warum die siebenbürgischen Rumänen keine alten Paläste, Schlösser und öffentliche Gebäude besitzen. Wenn infolgedessen gegen die Rumänen Beschuldigungen erhoben werden, wie es die Art einiger madjarischer Schriftsteller ist, daß sie keine solchen

Denkmäler besitzen, so gleicht das dem barbarischen Vorgehen, jemandem zuerst die Augen auszustechen und dann über ihn zu spotten, daß er blind sei. Nach der Revolution von 1848, die den Rumänen manche Freiheiten brachte, führten die rumänischen akademischen Maler, denen weder durch wohlhabende Kunstgönner, noch durch ein kunstverständiges Publikum irgendeine Unterstützung zuteil wurde, ein wahres Märtyrerdasein. Infolge des Elends und zerstörter Hoffnungen wird N. Popescu zum Alkoholiker, Zaicu zum Manieristen und M. Pop zum einförmigen Künstler. Um ein menschenwürdiges Dasein führen zu können, begaben sich Lecca, Lemeni, Henția, Mureșan, C. Pop de Sătmar, Bran, Sălăjan, Georgescu, Popea, Medrea nach dem Königreich Rumänien, Rusu, Matei, Poppovits ließen sich in Deutschland oder in Österreich nieder, während Pal in Amerika eine neue Heimat suchte. Als in Ungarn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine „Kommission für den Schutz historischer Denkmäler" geschaffen worden war, vernachlässigte diese die Erhaltung der rumänischen Baudenkmäler, so daß eine Anzahl alter rumänischer Denkmäler, wie z. B. die aus dem 14. Jahrhundert stammende Kirche in Bârsău, die Wandmalereien aus der Zeit Michael des Tapferen in Târgu-Mureș und die Holzkirche in Roșiori (Vereșmort), von welcher eine Wiedergabe in A. Springers Handbuch der Kunstgeschichte (II. Band) zu finden ist, verloren gegangen sind, was uns auch von madjarischen Gelehrten, wie Zádor, Csabai und Balogh bestätigt wird. Wie konnte man auch nur auf einen Schutz der rumänischen Baudenkmäler hoffen, wenn selbst die madjarischen Denkmäler infolge „Mangels an Geldmitteln" zugrunde gingen, wie es aus zahlreichen madjarischen Denkschriften und Berichten ersichtlich ist. Die rumänischen Denkmäler fielen ebenso der Zerstörung anheim und verschwanden wie die ruthenischen Denkmäler. „Die Zerstörungswut der früheren madjarischen Führung, die zur beschleunigten Durchführung ihrer Madjarisierungspolitik absichtlich alle wertvollen Überreste der ukrainischen Altertümer in den Karpathen zu zerstören pflegte, ist bekannt", schreibt Shusko in dem in New-York erscheinenden „The Art Bulletin" aus dem Jahre 1933. Da es einem madjarischen Kunsthistoriker schwer fällt, die Sünden der Vergangenheit zu rechtfertigen, versucht er, unbegründet, die rumänische Herrschaft der letzten 22 Jahre der Zerstörung und Verstümmelung madjarischer Denkmäler Siebenbürgens zu beschuldigen.

Infolge ihrer orthodoxen Religion und ihrer ununterbrochenen Beziehungen zu den rumänischen Fürstentümern wandten sich die Rumänen Siebenbürgens der religiösen Kunst der Fürstentümer zu und nicht der Kunst ihrer Unterdrücker, ebenso wie sich die Polen unter der russischen Herrschaft der religiösen Kunst nicht ihrer Unterdrücker, sondern auf Grund ihres katholischen Glaubens, der Kunst Italiens und Westeuropas zuwandten. Seit den ältesten Zeiten bestanden zwischen den Rumänen Siebenbürgens und den rumänischen Fürstentümern der Moldau und Munteniens enge religiöse und kulturelle Beziehungen. Eine große Anzahl rumänischer Bischöfe, höherer und niederer Priester aus Siebenbürgen erhielten ihre Weihe in den Fürstentümern; rumänische Bauernsöhne besuchten in den Fürstentümern die Klosterschulen, um später in Siebenbürgen als Priester tätig zu sein. Rumänische Priester aus Braşov (Kronstadt) kamen häufig mit besonderen Aufträgen an die rumänischen Fürstenhöfe. Rumänische Fürsten der Moldau und Munteniens errichteten in Siebenbürgen Kirchen oder ermöglichten Kirchenbauten durch Unterstützung mit Geldmitteln und durch Schenkungen. Aus den Fürstentümern kamen auch zahlreiche Priester, Mönche und Künstler nach Siebenbürgen. Rumänische Hirten aus Siebenbürgen wanderten mit ihren Herden nach den Fürstentümern, woher sie dann mit Kultgegenständen in ihre Heimat zurückkehrten. Von den durch moldauische und muntenische Fürsten erfolgten Kirchen- und Klöstergründungen wird uns die Kenntnis durch zahlreiche Urkunden und die Baudenkmäler, die uns erhalten geblieben sind — darunter befindet sich auch die von Radu I. im Jahre 1384 gegründete Kirche in Răşinar — vermittelt. Infolge Raummangels müssen wir von einer Aufzählung absehen, doch hat der Leser die Möglichkeit, im Werke des Verfassers „L'Art roumain de Transylvanie", Bukarest 1938, nachzuschlagen, wo auf Seite 10—11 ausführliche Angaben geboten werden. Ebenso müssen wir auf die Aufzählung der alten, von siebenbürgischen Rumänen errichteten Steinkirchen, deren Gründung bis ins 12. Jahrhundert zurückgeht, verzichten. (Genauere Angaben darüber sind gleichfalls in dem vorher erwähnten Werk des Verfassers auf Seite 13—17 zu finden.) Nach einem flüchtigen Überblick dieser Tatsachen dürfte es nicht schwer fallen, sich davon zu überzeugen, wie unbegründet die Behauptungen der madjarischen Propaganda sind, daß es nur eine geringe Anzahl rumänischer Baudenkmäler gibt, während im Jahre 1927 außer diesen Stein- und Backsteinbauten nicht weniger als

1274 Holzkirchen in Siebenbürgen gezählt werden konnten, neben einer beträchtlichen Anzahl von Wandmalereien, Heiligenbildern, Kultgegenständen usw.

*

Zuerst wollen wir unsere Betrachtungen dem Stein- und Backsteinbau zuwenden. Die Bauten der rumänischen Fürsten in Siebenbürgen wurden durch Baumeister, die aus den Fürstentümern nach Siebenbürgen gekommen waren, ausgeführt, doch ist anzunehmen, daß in einzelnen Fällen auch sächsische Baumeister daran beteiligt waren. Als Stilart weisen diese Bauten eine größere Ähnlichkeit mit den Bauten Munteniens als mit jenen der Moldau auf. Die Gründungen der siebenbürgischen Rumänen stellen eine Mischung des byzantinischen Stiles mit westlichen Stilarten dar oder sind in rein westlichem Stile erbaut. Im allgemeinen können die in Stein ausgeführten Kirchenbauten stilmäßig in folgende Gruppen gegliedert werden: 1. Bauten im rein byzantinisch-rumänischen Stil, 2. im byzantinisch - westlichen Mischstil, 3. in beinahe rein westlichen Stilen. Am zahlreichsten sind die unter Gruppe 2 und 3 fallenden Bauten. Der westliche Einfluß ist den Siebenbürger Sachsen zuzuschreiben, die eine hervorragende Rolle in der hohen Kunst Siebenbürgens spielten, sodann aber auch anderen Fremden. Dagegen ist kein madjarischer Beitrag bei den rumänischen Baudenkmälern wahrzunehmen, da die Madjaren in der Vergangenheit keine eigenen Baumeister hervorbrachten und darauf angewiesen waren, für ihre künstlerischen Bedürfnisse die Sachsen und andere Fremde in Anspruch zu nehmen. Der byzantinische Stil ist in Siebenbürgen nicht eine vereinzelte Erscheinung, sondern im Gegenteil häufig anzutreffen. Er tritt hervor durch die Einführung des Kuppelbaues, der bei den Sachsen und Madjaren vollkommen fehlt, sodann durch den kleeblattförmigen Grundriß der Kirche und der Raumeinteilung, sowie durch die reiche Wandmalerei und die Heiligenbilder, die nach der byzantinischen Ikonographie angeordnet und aufgefaßt sind und schließlich durch die lithurgischen Gegenstände und Bücher. Die rumänischen volkstümlichen Elemente, die sich im Rahmen des byzantinischen Stils deutlich abheben, ohne ihm jedoch Abbruch zu tun, stellen eine Bereicherung dar und sind ein zusätzlicher Beweis dafür, daß der Stil, mit dem sie sich verschmelzen, nicht ein unfruchtbares und erstarrtes Schema darstellt, sondern eine lebens-

volle und abwechslungsreiche Form ist. Das Innere der Kirche läßt den byzantinischen Charakter deutlicher hervortreten als ihr Äußeres. Was die Form der Wölbung angeht, handelt es sich gewöhnlich dabei um ein Tonnengewölbe, das von der Kuppel überwölbt ist. Der Kirchenraum setzt sich immer aus dem Vorraum (Pronaos), dem Schiff (Naos) und dem Altarraum zusammen.

Die sich an die westlichen Baustile anlehnenden Elemente, die am Außenbau in Erscheinung treten, sind der Westturm, die Spitzbögen, die Zierformen aller Stilarten, mit Ausnahme des Renaissance-Stils, der kaum anzutreffen ist.

Die nachstehend erwähnten Kirchen sind zu den ältesten zu rechnen. Es handelt sich dabei um die Kirche in Densuş aus dem 12. und dem Anfang des 13. Jahrhunderts, ferner um die Kirchen in Sântămăria-Orlea, Gurasada, Streiu, Ostrovul-Mare aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, sowie die Kirchen in Bârsău; Crişcior, Strei-Sângeorgiu aus dem 14. Jahrhundert und schließlich die zu Beginn des 15. Jahrhunderts errichtete Kirche in Ribiţa. Aus dem 15. Jahrhundert stammen die Kirchen in den Gemeinden Prislop, Hunedoara, die sich im Kreise Hunedoara, im südlichen Teil Siebenbürgens, befinden. Hier errichtete der begüterte rumänische Adel, der zu jener Zeit noch nicht seinem Volkstum entfremdet war, mehrere Kirchen, die aus Stein und Ziegeln erbaut sind. Unter den ältesten Kirchen aus den anderen Teilen Siebenbürgens sind noch erwähnenswert die Kirche in Remetea (Bihor) aus dem 13.—14. Jahrhundert, in Căvăran (Banat) aus dem 13. Jahrhundert, die Kirchen in Vad (Someş), Lupşa (Turda), Zlatna und Teiuş (Alba), sowie Şumig (Banat) aus dem 15. Jahrhundert. In den nachfolgenden Jahrhunderten steigt die Zahl der aus Stein und Backstein erbauten Kirchen an. Nichts ist daher falscher als die Behauptung der madjarischen Propaganda, daß den Rumänen jedes Verständnis für die westlichen Stilarten abgeht. Es sind nicht allein Bauten im Mischstil, wie z. B. die St.-Nikolaus-Kirche in Braşov - Kronstadt (mit kleeblattförmigem Grundriß und Kuppel des byzantinisch-rumänischen Stils, in Verbindung mit Spitzbögen im Kuppelbau und dem im gotischen Stil erbauten Westturm), sondern auch eine beträchtliche Anzahl in rein westlichen Stilarten erbaute Kirchen. Erwähnenswert sind die Kirchen im romanischen Stil in Streiu, Sântămăria - Orlea, im Übergangsstil die Kirche in Cosma, im gotischen Stil die Kirchen in Zlatna, Roşcani, Ribiţa, Crişcior, im Barockstil die Kirchen in Lugoj und Caransebeş, sowie

die Kathedralen in Blaj und Oradea. Westliche Stilarten mit bäuerlichem Einschlag erkennen wir häufig an den Kultgegenständen und sogar der Einrichtung der Dorfkirchen, auf welche Tatsache auch von Prof. P. Weber in seiner 1929 erschienenen Besprechung in der „Denkmalpflege" auf Seite 15 hingewiesen wurde. Seine Ausführungen lauten folgendermaßen: „Je mehr die Kunstsprache solcher kulturell gespaltener Übergangsländer, wie Siebenbürgen (und z. B. Litauen) aufgehellt werden wird, desto klarer wird die große Gesetzmäßigkeit zutage treten, mit welcher sich unter ähnlichen Verhältnissen in fast gleicher Weise die Umsetzung einer hohen alten Kunstsprache in eine primitive Volkssprache vollzieht . . . Daraus ergeben sich dann die wertvollsten zeit- und volkspsychologischen Aufschlüsse . . ." Der Renaissance-Stil ist in dem Werk „Evanghelia cu învăţătură" des Coresi aus dem Jahre 1581 anzutreffen, ferner im „Trepetnicul" aus dem Jahre 1639, sowie in den Bauwerken Stefan Majláths, Drágfis und des Adels rumänischer Abstammung zu erkennen.

Der künstlerische Wert der Stein- und Backsteinkirchen Siebenbürgens reicht nicht an die Kirchenbauten der rumänischen Fürstentümer heran. Trotzdem kann ihnen ihr Kunstgehalt und eigenartiger Charakter, der sie von den im rein abendländischen Baustil erbauten madjarischen und sächischen Kirchen unterscheidet, nicht abgesprochen werden. Vor dem Jahre 1918 urteilten auch die madjarischen Fachgelehrten keineswegs abfällig über diese rumänischen Bauwerke, vielmehr wurde ihnen erst durch den Revisionismus eine Änderung ihrer Würdigung auferlegt. Im Jahre 1915 schreibt Prof. Groh von der Kunstgewerbe-Hochschule in Budapest in der Fachzeitschrift „Magyar Iparmüvészet" folgendes: „In Siebenbürgen schuf die mittelalterliche und spätbyzantinische Kunst Meisterwerke in ihrer wunderbaren Baukunst und Malerei, um die uns das Ausland, sobald sie einmal bekannt sind, beneiden wird . . ." G. Supka widmet der byzantinisch - rumänischen Baukunst beachtenswerte Worte. Den Ausführungen zufolge, die der madjarische Gelehrte J. Szendrei in seinem im Jahre 1902 erschienenen Werke „Chefs d'oeuvres d'art de la Hongrie" auf Seite 83 macht, haben die Rumänen „ein neues Element in die kirchliche Baukunst gebracht, besonders durch die byzantinischen Formen und durch ihre Holzarchitektur." Nach K. Lyka unterscheidet sich die rumänische Kirche in ihrer Bauart von den reformierten oder katholischen Kirchen. „Aus

diesem Grunde haben wir vielleicht das Recht, dem großen ungarischen Tiefland gegenüber diesen Boden als den eines anderen Kunstcharakters zu qualifizieren.”

Unter den rumänischen Kirchenbauten Siebenbürgens bis ins 19. Jahrhundert ist der Holzbau bedeutend stärker vertreten als der Steinbau. Der größte Teil der rumänischen Kirchen ist aus Holz erbaut. Nach der letzten Statistik aus dem Jahre 1927 wurden auf einem Gebiet von 102.200 qkm in 4083 Gemeinden 1274 rumänische Holzkirchen gezählt, so daß Siebenbürgen mit seinen Randgebieten zu den wenigen europäischen Ländern, in denen der Holzbau durch zahlreiche kirchliche Bauwerke vertreten ist, gehört. Die Ursache, daß auch heute noch Kirchen in Holz errichtet werden, ist einerseits in dem großen Holzreichtum des Landes, andererseits in der Vorliebe, deren sich der Holzbau bei den Rumänen erfreut, zu suchen. Prof. P. Henry schreibt, „daß der Holzbau keine durch die Umstände bedingte Minderwertigkeit bedeutet. Es gibt eine Zivilisation des Holzes, wie es eine des Steines gibt. Deshalb wäre es nicht sehr genau zu behaupten, daß die letztere die erste besiegt hätte.” Besonders wenn man den künstlerischen Wert dieser Holzbauten in Betracht zieht, kann man sagen, daß dieses nicht der Fall ist. Als Stelle, wo sich die Holzkirche erhebt, ist gewöhnlich ein Hügel inmitten eines Friedhofs, in dessen Umgebung sich keine Häuser befinden, ausersehen. Ihr rechteckiger Grundriß mit der vieleckigen Form der Apsis, zerfällt in übliche Dreiteilung: Pronaos (Vorraum), Naos (Schiff) und Altarraum. Zwischen dem Schiff und Altarraum befindet sich die Bilderwand (Ikonostasis). Häufig ist dem Grundriß der Kirche an der Westseite oder Südseite, oder gleichzeitig an beiden Seiten ein offener Säulengang angegliedert. Das Gewölbe des Schiffs hat eine halbzilindrische Form (Tonnengewölbe) und der Vorraum, über dem sich der Turm erhebt, hat eine einfache Holzdecke. Die Größenverhältnisse weisen höchstens eine Länge von 19 m und eine Breite von 9 m auf. Die Wände werden aus wagerechten Balken gebildet (Blockbau), während die Hauptverzierung der Turm mit Bogengang, hoher Haube und zuweilen vier Seitentürmchen sowie unterhalb des Bodengangs mit Schnitzwerk verzierte Holzbekleidung und schließlich die geschnitzten und ausgekerbten Türen, der geschnitzte Säulengang, die Fenster und das Kordongesimse sind. Infolge des Klimas erreicht das Dach eine beträchtliche Höhe. In ganz Siebenbürgen herrscht der gleiche Kirchentypus, der selbstverständlich

von Ort zu Ort geringfügige Abänderungen aufweist, vor. Diese Einheitlichkeit wird auch durch den Umstand begünstigt, daß die Kirche, deren Fassungsvermögen sich infolge der Vergrößerung einer Pfarrgemeinde als ungenügend erweist, an eine andere Gemeinde verschenkt oder verkauft wird. Es sind zahlreiche derartige Fälle bekannt, in denen sich die Kirche in einer Entfernung von 60 bis 70 km von der Gemeinde, für die sie ursprünglich erbaut wurde, befindet. Als Baumeister kommen ortsansässige oder wandernde Bauern in Betracht. Der Innenteil ist in seiner Gesamtheit mit Wandmalereien, nach Vorbildern der byzantinischen Ikonographie, bedeckt, ärmere Gemeinden begnügen sich mit Holzschnitten, die den Wandschmuck der Kirche bilden.

Infolge der verhältnismäßig geringen Widerstandsfähigkeit, die das Holz als Baustoff besitzt, können Holzkirchen nicht auf ein allzu hohes Alter zurückblicken. Die Kirche in Budești-Josani (Maramureș) ist 1643 datiert. Noch älter ist die 1624 datierte Holzkirche von Almașul mic (Kom. Hunedoara). Doch ist die Annahme glaubwürdig, daß diese Holzkirchen nach älteren Vorbildern errichtet worden sind. Die Entstehung des Typus mit gotischem Turm fällt ins 14. Jahrhundert, was jedoch nicht bedeutet, daß die siebenbürgischen Rumänen nicht schon viel früher Holzkirchen besessen haben. Infolge des großen Holzreichtums ist hier der Holzbau schon seit undenklichen Zeiten einheimisch. Der Stil der Holzbauten wird durch den Baustoff, die Kunstfertigkeit der Bevölkerung und die religiösen Bedürfnisse bedingt, wobei die Auffassung verfehlt ist, diesen Stil als eine Übertragung des gotischen Stils auf den Holzbau zu betrachten. Diese Annahme würde auch nur bei der schlanken, emporstrebenden Form des Turmes einigermaßen berechtigt sein. Die charakteristischen Merkmale des Turmes mit Galerie und Ecktürmchen finden wir jedoch schon viel früher an den Kirchenbauten, z. B. der Kirche in Saintes aus dem 11. Jahrhundert sowie an zahlreichen Wehrbauten des Westens, woher diese Bauweise wahrscheinlich durch die Siebenbürger Sachsen nach Siebenbürgen gelangt ist. Die sächsische Kirche in Honigberg - Hărman aus dem 13. Jahrhundert weist eine Holzgalerie und vier Türmchen, ebenso wie die sächsische Kirche in Reghin - Sächsisch-Regen aus dem Jahre 1330, auf. Die Schöpfung dieser Bauweise des Turmes ist nicht ein Werk der Sachsen, sondern wurde durch sie nur in Siebenbürgen eingebürgert. Von den Sachsen haben dann später die Rumänen und die

Madjaren diese Bauweise übernommen, wobei die ersteren dieser ein eigenes Gepräge verliehen, das sich von dem der Sachsen und Madjaren unterscheidet.

Zwischen den rumänischen Holzkirchen in Siebenbürgen und jenen in Muntenien und in der Moldau bestehen enge Beziehungen, so daß wir berechtigt sind, von einem eigenen rumänischen Stil auf dem Gebiete des Holzbaues zu sprechen. Die siebenbürgischen Bauten unterscheiden sich nur durch den Westturm, der jedoch vereinzelt auch an den Bauten der Fürstentümer zu finden ist, z. B. in Turburea (Gorj), Zătreni (Vâlcea). An den Kirchen in Fărcaşa (Neamţ) und Poiana Uzului (Bacău) finden wir sogar Galerie vor, deren Kunstwert jedoch von den Galerien der siebenbürgischen Kirchen übertroffen wird. Von den übrigen Ländern, deren Holzkirchen außer einigen Unterschieden auch große Ähnlichkeit mit den rumänischen Holzkirchen aufweisen, verdienen in erster Linie Schlesien und das Siebenbürgen benachbarte Podkarpacka Rus unsere Aufmerksamkeit, während sich die Holzbauart in den anderen Ländern stark davon unterscheidet. Letztere Feststellung trifft besonders bei einem Vergleich sowohl der kuppeltragenden Kirchen Rußlands, als auch der im senkrechten Balkenwerk errichteten Holzkirchen Norwegens mit den rumänischen Holzkirchen Siebenbürgens zu. *Der Kunstgelehrte Wesser weist mit Recht in seinem Werk (auf Seite 66) „Der Holzbau", das im Jahre 1903 in Berlin erschienen ist, den rumänischen Holzkirchen einen besonderen Platz im Rahmen der Holzbauten in Europa zu.* Der Einfluß der rumänischen Bauart geht bei den ruthenischen Holzkirchen von Podkarpacka Rus so weit, daß man die letzteren als getreue Nachbildungen der rumänischen Holzkirchen betrachten kann; es gibt auch solche, die von rumänischen Baumeistern selbst für die Ruthenen errichtet worden sind. Ferner zeugen zahlreiche Beweise dafür, daß die rumänischen Baumeister auch für die Madjaren und Szekler gearbeitet haben.

Der künstlerische Wert der rumänischen Holzkirchen ist bedeutend und findet auch meistens die gebührende Anerkennung. Schon im Jahre 1866 äußerte sich der Architekt Fr. Schulcz in einer Abhandlung darüber folgendermaßen: *„Betrachten wir zum Schluß diese Bauten, sowohl in ihrer architektonischen als auch technischen Durchführung, so muß zugegeben werden, daß diese vollkommenen Holzbauten in ihrer Art architektonische Kunstwerke sind." „Der Eindruck dieser Holzkirchen ist ein überwältigender, ungewohnter."*

Er findet sie geheimnisvoll und von sehr ernster Haltung, auch eigentümlich und anmutig, wobei der Aufbau ganz auf das Holzmaterial berechnet ist. Der Aufbau wird von diesem Verfasser als interessant und das Gewölbe als äußerst originell bezeichnet, während er in der Ausschmückung den Ausdruck der dichterischen Phantasie des Volkes erblickt. In seinem Urteil stellt Schulcz die rumänischen Holzkirchen sogar über die hervorragenden Holzbauten der Schweiz und Norwegens. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß es die Herausgeber von Springer's Handbuch der Kunstgeschichte der Mühe wert erachteten, im 2. Band eine Abbildung der rumänischen Holzkirche in Roşiori (Vereşmort) wiederzugeben, wobei der Turm „ebenso zierlich als elegant" bezeichnet wird. Unter den madjarischen Gelehrten sind zu erwähnen Ladislaus und Gabriel Szinte, V. Myskovszky, J. Szendrei und J. Balogh, die sich alle in anerkennender Weise über die rumänischen Holzkirchen äußern. Aber erst in den letzten zwölf Jahren ist den rumänischen Holzkirchen die ihnen gebührende Anerkennung zuteil geworden. Unter den zahlreichen Urteilen, die die Vorzüge der Holzkirchen hervorheben, finden sich Äußerungen, wie „die wesenhafte Reinheit in bezug auf Synthese von Raum, Baustoff und Bauform" das „Verwachsensein mit der Landschaft", „die würdige und zweckmäßige Lösung des Problems" (Platz). Steinbrucker bewundert „die künstlerische Durchbildung des Ganzen und der einzelnen Teile, die Klarheit des Umrisses, die Proportionen, die Festigkeit der Bauart, die sorgfältige Zeichnung, den Wechsel von Licht und Schatten, die harmonische Verschmelzung mit der Umgebung, das Geheimnisvolle, die Gewalt und die Anmut des Ganzen". Adler lobt „diese kräftigen Gebilde von sehr abwechslungsreicher und oft recht reizvoller Formgebung", „die überaus reiche Ornamentik, die Schmuckfreudigkeit". Es würde zu weit gehen, im Rahmen dieser Abhandlung alle Äußerungen der zuständigen Fachgelehrten, die den rumänischen Holzkirchen ihre Bewunderung entgegenbringen, wiederzugeben. Es sollen daher nur einige Namen, wie Weber, Erixon, Clemen, Ginhart, Focillon, Alazard, Dhuique, Curman, Adler, Roth, Treiber, Hielscher, Bréhier, Perdrizet, erwähnt werden, die sich alle in anerkennender Weise über die rumänischen Holzkirchen äußern. Die einzige Ausnahme bildet der madjarische Kunstschriftsteller Gerevich, der den rumänischen Holzkirchen Siebenbürgens seine Anerkennung versagt, indem er sie „einfach" findet und sie als Nachahmungen madjarischer Vorbilder

hinzustellen versucht, *während außer den zuvor genannten Gelehrten auch von Bloch, Strzygowski, Birchler, Meyer, Weden, Anderson, Henry, Romier, Réau, Žákavec und Terreros der rumänische Charakter unserer Holzkirchen ausdrücklich betont worden ist.* Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen sind als Ausdruck der Massenpersönlichkeit und als Schöpfungen des rumänischen Volksgenius zu betrachten, da in Siebenbürgen ausschließlich die Rumänen im Besitz von Holzkirchen sind, während die Sachsen und Madjaren keine Bauten dieser Art aufweisen können. Die geringe Anzahl siebenbürgisch-madjarischer Holzkirchen, von denen nur Aufzeichnungen vorhanden sind, stellen Zweckbauten, hauptsächlich aus Ruten, dar, wobei diejenigen mit Balkenwerk entweder von Rumänen ausgeführt oder beeinflußt worden sind.

Die Innenwirkung einer rumänischen Kirche beruht in erster Linie auf der Wandmalerei. Die allgemeine Regel bestand darin, die ganze Kirche, ihre Wände, das Gewölbe und die Bilderwand mit Malereien auszuschmücken, die die gesamte Oberfläche wie ein Teppich überziehen. Tatsächlich gibt es eine große Anzahl von Kirchen, die vollständig ausgemalt sind, während die Kirchen ärmerer Gemeinden unbemalt blieben und sich höchstens eine Bemalung der Bilderwand oder eines Teiles der Kirchenwände erlauben konnten, ja zuweilen sich damit begnügen mußten, an den Wänden einige Heiligenbilder oder Holzschnitte anzubringen. Einige Kirchen weisen sogar an den Außenwänden Malereien auf. Die dargestellten Szenen entsprechen den Vorschriften der griechisch-rumänischen Ikonographie, wobei den Künstlern die Tradition, ihre eigenen Erfahrungen und Bücher über Malerei (Ermeneia) zugute kamen. Wir besitzen Kenntnis davon, daß auch die Kirchenmaler Siebenbürgens nach diesen Malbüchern arbeiteten. Im Vergleich zu dem Baustil tritt der byzantinische Charakter bei der Wandmalerei stärker hervor, wobei auch westliche und örtliche Einflüsse zutage treten. Groh stellt die Wandmalereien byzantinischen Charakters über jene, die westlichen Einfluß aufweisen. An den ältesten Wandmalereien des Komitates Hunedoara kann das Zusammentreffen von süditalienischen und orientalischen Einflüssen einerseits mit serbischen und bulgarischen Strömungen andererseits festgestellt werden. Die Gesamtwirkung, die durch die lebhaften Farben, die meistens gut komponierten Szenen und die genau beachteten Größenverhältnisse hervorgerufen wird, ist häufig erstaunlich. Der den Wandmalereien

innewohnende Zweck verfolgt neben der Erhebung der Seele auch die Belehrung der *Ungebildeten* (biblia pauperum), so daß damit die leicht verständliche, volkstümliche und sittenbessernde Darstellung erklärt werden kann. „Mögen diese Malereien auch so naiv und ungeschliffen sein, sie zeugen von einer gewissen Neigung der Rumänen für die schönen Künste, denn vor allem sind es einfache Bauern, die sie ausführen. Diese Neigung der Rumänen steht offenkundig mit ihrer römischen Abstammung in Zusammenhang", schrieb 1851 der Madjare M. I. Boldényi in seinem Buche über Ungarn.

Häufig sind in den Darstellungen Personen in rumänischen Volkstrachten zu sehen, während einzelne Verurteilte und die Teufel in der Volkstracht der madjarischen Unterdrücker dargestellt sind. Die sittenbessernde Tendenz erreicht ihren Höhepunkt in den Szenen, die sich in der Hölle abspielen. Aus den rumänischen Fürstentümern kommende Einflüsse sind auch nachweisbar. Die ältesten Wandmalereien Siebenbürgens befinden sich im Komitate Hunedoara und I. D. Ştefănescu datiert sie folgendermaßen: die Wandmalereien von Streiu ins erste Drittel des 13. Jahrhunderts, die von Sântămăria-Orlea in die letzten Jahre des 13. Jahrhunderts oder die ersten Jahre des 14. Jahrhunderts und z. T. in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, jene von Crişcior in die letzten Jahre des 14. Jahrhunderts, die von Râmeţi Ende des 14. Jahrhunderts und in die Mitte des 15. Jahrhunderts, die von Densuş aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts, von Cinciş und Ostrovul-Mare ins 15. Jahrhundert, von Gurasada in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts oder Ende des 15. Jahrhunderts, von Colţiu und von Hunedoara ins 16. Jahrhundert. Im Kreise Bihor stammen die ältesten Farbschichten der Wandmalereien in den Kirchen von Seghişte aus dem 15.—16. Jahrhundert, von Remetea aus dem 14.—16. Jahrhundert. Die erste Schicht der Wandmalereien der griechisch-katholischen Kirche von Zlatna ist aus dem 15. Jahrhundert (1424). Die Entstehung des Votivbildes der Kirche in Strei-Sângeorgiu, das den Gründer mit seiner Familie darstellt, fällt in die Jahre 1408—1409, während das Votivbild der Kirche in Ribiţa im Jahre 1417 entstanden ist. Eine beträchtliche Anzahl von Wandmalereien stammt aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die in einem gewissen Zusammenhang mit jenen der rumänischen Fürstentümer stehen. Von einer Aufzählung dieser Wandmalereien müssen wir jedoch infolge Raummangels absehen.

Das älteste Heiligenbild, jenes des Klosters Vad, das den Hl. Nikolaus darstellt, stammt aus dem Jahre 1531 und befindet sich heute im Besitz des römisch-katholischen Bistums von Alba-Iulia. Die Malerei ist auf Holz und mit vergoldeter Silbermontierung mit Drahtemail verziert. Das Altarbild der Skt.-Nikolaus-Kirche in Braşov in einem geschnitzten Rahmen, der die Arbeit eines rumänischen Geistlichen ist, stammt aus dem Jahre 1564, die Ikon in Prislop, das die Jungfrau (Hodigitria) darstellt, ist aus der Mitte des 16. Jahrhunderts und schließlich die Jungfrau in Nicula, ein Werk des rumänischen Geistlichen Luca aus Iclodul-Mare, aus dem Jahre 1681. Von den Ikonen der neueren Zeit ist uns eine große Anzahl in vielen Kirchen erhalten geblieben. Die einst blühende Ikonenmalerei von Nicula ist eine Hinterglasmalerei und kann mit dem wundertätigen Bild in Nicula in Zusammenhang gebracht werden. In erster Linie waren es Geistliche und Mönche, sodann aber auch Bauern, die als Künstler auf diesem Gebiet zahlreiche Leistungen vollbrachten. Sie sind die Vertreter dieser religiösen, einen bäuerlichen Charakter tragenden Kunst, die in Siebenbürgen so stark verbreitet ist und deren Arbeiten in großer Zahl sowohl in Kirchen — zuweilen über 30 Stück — als auch in den Häusern der Bauern zu finden sind. Die ältesten stammen aus dem 18. Jahrhundert. Die Glasmalereien wurden meistens anläßlich der Wallfahrten, aber zuweilen auch auf Märkten und von wandernden Händlern feilgehalten. Ein weiterer Mittelpunkt der Glasmalerei war Braşov. Die auf Holz gemalten Heiligenbilder sind in seltenen Fällen von Metall überzogen, wobei sich von dem goldenen Hintergrund Verzierungen aus Gips abheben.

Die ersten Maler kamen wahrscheinlich aus Italien und aus dem Balkan, doch beginnen schon frühzeitig einheimische Künstler auf diesem Gebiet hervorzutreten. Berufsmäßig gehören die rumänischen Künstler zu allen Schichten der Bevölkerung, so daß unter den Vertretern dieser Kunst Geistliche, Mönche, Kirchensänger und Bauern zu finden sind. Ferner gab es unter ihnen auch größtenteils wandernde Berufsmaler, die alle Teile des Landes durchzogen, und die im geheimen, außerhalb der Zünfte arbeiteten.

Bisher sind ungefähr 200 Meister, von denen die meisten im 18. und 19. Jahrhundert wirkten, worunter auch eine große Anzahl aus den Fürstentümern zu finden ist, bekannt.

Die lithurgischen Gegenstände können ebenso wie die Heiligenbilder in zwei große Gruppen eingeteilt werden; nämlich in

Werke der hohen Kunst und in Werke der Volkskunst. Da den Rumänen Siebenbürgens der Eintritt in die Zünfte verwehrt war, stammen die Werke der ersten Gruppe durchwegs aus den rumänischen Fürstentümern, von dem Berge Athos und aus anderen, dem Bereich der byzantinischen Kultur zugehörigen Ländern oder von sächsischen Meistern. Selbstverständlich waren nur die reicheren Kirchen, wie z. B. jene von Braşov, Alba-Iulia, Lipova, Lugoj und Bodrog mit Goldschmiedearbeiten ausgestattet. Die ältesten Kultgegenstände, die wir kennen, sind ein Kelch der Hl.-Nikolaus-Kirche in Braşov und eine silberne Schale des Klosters Bodrog aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts oder den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts. Vom nationalen Gesichtspunkt jedoch besitzen die von Bauern gearbeiteten Gegenstände eine größere Bedeutung. Unter den letzteren sind zu erwähnen Handkreuze, große Kreuze, Tischchen (Tetrapod), Chorstühle, Armleuchter, Truhen, Kelche und Kirchenleuchter, unter denen häufig Meisterwerke der Volkskunst zu finden sind, mit Schnitz- und Kerbarbeiten sowie Malereien verziert. Alle diese Gegenstände veranschaulichen die merkwürdige Art und Weise, in welcher der rumänische Bauer es verstanden hat, die ursprünglichen historischen Stilarten auszulegen und zu verändern oder Neues zu schaffen. Alle historischen Stile finden wir hier vertreten, von der Gotik bis zum Biedermeyer.

In diesem Zusammenhang wollen wir kurz der Kunst der volkstümlichen religiösen Bücher und Holzschnitte Erwähnung tun. Unter den vorgefundenen Handschriften verdient besonders das Lithurgiar mit farbigen Initialen, das im Jahre 1481 im Kloster Feleac, in der Nähe von Cluj, fertiggestellt wurde, angeführt zu werden. Ferner besitzen wir im Evangelienbuch von Prislop aus dem Jahre 1517 ein Werk, in welchem sich außer den farbigen Initialen über jedem einzelnen Evangelium eine mehrfarbige Zeichnung befindet, sowie in dem Bruchstück eines rumänischen Psalters aus dem 16. Jahrhundert, eine Arbeit, in welcher die großen, rotfarbigen Initialen mit Blumen und Früchten verziert sind. Die Schöpfer dieser Kleinmalereien und Buchdrucke waren in den meisten Fällen Mönche, die ihre Kunst aus den „rumänischen Ländern", wo sie dieselbe erlernt hatten, mitbrachten.

Die Hauptstätten der Buchdruckerkunst, deren Beziehungen mit Târgovişte in Muntenien nachgewiesen werden können, waren Braşov, Orăştie, Sebeş und Bălgrad. Hier wurden die gleichen Titel-

blätter vervielfältigt oder gedruckt, z. B. die des rumänischen Evanliars in Kronstadt aus dem Jahre 1561. Die Zusammenarbeit mit sächsischen Meistern kann mit Sicherheit angenommen werden. Das Evangelienbuch des Coresi aus dem Jahre 1581 z. B. läßt deutlich Elemente der Renaissance: Füllhorn und Ranken erkennen und weicht somit von der byzantinischen Tradition ab. Über die aus den rumänischen Fürstentümern zugezogenen Buchdrucker und Holzschnitzer liegen genaue Angaben vor. Auch Siebenbürger Rumänen, von denen der berühmteste der im Jahre 1717 von Kaiser Karl VI. geadelte Iştvanovici war, sind unter diesen Meistern vertreten. Die siebenbürgischen Buchdrucke stehen jenen in den Fürstentümern hergestellten im allgemeinen nach, sie pflegen mehr abendländische Stilelemente aufzuweisen, obwohl sie eigentlich zu den Erzeugnissen der Buchdruckerkunst der orthodoxen Länder gerechnet werden müssen. Wertvollere Bucheinbände sind äußerst selten zu finden, so daß hier nur dem Einband aus 1498 des in Feleac entstandenen Lithurgiars und des Evangelienbuches von Bălgrad aus dem Jahre 1680 unsere Beachtung geschenkt werden soll. Außer diesen Erzeugnissen verdienen noch die von den Bauern in Hăjdate (im Komitate Someş) gearbeiteten volkstümlichen Holzschnitte, die dem gleichen Zweck dienten wie die Heiligenbilder, jedoch bedeutend billiger waren, genannt zu werden. Die Bauern, denen die Technik dieser Holzschnitte von Mönchen vermittelt wurde, ließen sich dabei von kirchlichen Büchern und Heiligenbildern inspirieren. Die Gegenstände ihrer Darstellungen sind zumeist religiöser Natur; vereinzelt sind bei ihnen jedoch auch Gegenstände weltlicher Natur, wie Hähne und Vogeldarstellungen, auch in leicht-farbiger Ausführung, beliebt. Die ältesten Erzeugnisse dieser Art stammen aus dem 18. Jahrhundert und bilden einen weiteren Beweis für die Kunstfertigkeit des rumänischen Bauern. Der Verkauf dieser Erzeugnisse erfolgte auf den üblichen Märkten, die in den Gemeinden abgehalten wurden.

Nach der Beseitigung der Leibeigenschaft durch die Revolution des Jahres 1848, befand sich das rumänische Volk auch weiterhin in einer schwierigen Lage. Trotzdem wurden einzelne Verbesserungen spürbar. In die rumänische Kunst Siebenbürgens treten die ersten a k a d e m i s c h e n M a l e r ein, die ihre Ausbildung in Ländern des europäischen Westens erhalten hatten und die, nachdem sie sich der abendländischen Kunst zugewandt hatten, mit der byzantinischen

Tradition brachen. Als erster dieser Maler ist M. Velcelean zu erwähnen († 1864), der in München studiert hatte, ferner Nic. Popescu, der bedeutendste darunter, mit Studien in Wien und Rom, sodann Mişu Pop mit Studien in Wien, C. Lecca mit Studien in Rom und Wien, I. Zaicu mit Studien in Wien und C. Pop de Sătmar, der in Rom, Wien und Paris studiert hatte. In bescheidenerem Masse beginnt sich auch die weltliche Malerei zu entwickeln. Der Bruch mit der byzantinischen Tradition ist auf die ungünstige Würdigung der byzantinischen Malerei seitens der verschiedenen Akademien und Kunsthistoriker Österreichs und Deutschlands in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zurückzuführen; infolgedessen fielen die bescheidenen byzantinisierenden Dorfmaler in Mißgunst bei der Öffentlichkeit, die nun die akademischen Maler bevorzugte.

Die byzantinische Tradition lebte jedoch am Ende des 19. Jahrhunderts in der Kirchenmalerei und -baukunst wieder auf, wovon die Friedhofskapelle aus dem Jahre 1874 und die Marien-Kirche aus dem Jahre 1895—96, die beide in Braşov im neubyzantinischen Stil erbaut worden sind, Zeugnis ablegen. In Octavian Smigelschi erstand der byzantinischen Malerei ein Vorkämpfer, dem eine monumentale rumänische Malerei, deren Grundlage die rumänisch-byzantinische Tradition und die rumänische Volkskunst sein sollte, vorschwebte. Dieses Ideal wird teilweise in der Malerei der Bilderwand und der Kuppel der Kathedrale in Sibiu aus dem Jahre 1905 erreicht. Von Smigelschi beeinflußt, wenden sich V. Simionescu und Gh. Rusu, die in München studiert hatten, der byzantinischen Malerei zu. Auf dem Gebiete der Baukunst ist an der Kirche von Cacova, die von Dimitrie Boitor erbaut wurde, der Einfluß des byzantinischen Baustils zu erkennen. Die weltliche Malerei beschränkte sich vorwiegend auf Bildnisse und Darstellungen aus der rumänischen Geschichte. Da es an Kunstgönnern fehlte, konnte sie jedoch keinen bedeutenderen Aufschwung nehmen, so daß die Künstler gezwungen waren, außerhalb Siebenbürgens zu arbeiten, um ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können. Der Wert der siebenbürgischen Kunst ist zu ermessen an der Wertschätzung, deren sich rumänische Künstler in anderen Ländern erfreuten. So leistete der Architekt Cäsar Poppovits, der sich in Wien niedergelassen hatte, auf dem Gebiete der Baukunst Hervorragendes. Alexandru Popp brachte es bis zum Professor an der Hochschule für Kunstgewerbe in Budapest, wo auch Smigelschi besonders geschätzt wurde. Erfolgreich tätig waren ferner auch

C. Pop de Sătmar und Aurel Pop, sowohl in Ungarn als auch in Rumänien, G. Mathéy in Deutschland, und der Bildhauer I. Pâslea als Professor an der Gewerbeschule in Câmpulung in der Bukowina. Erwähnenswert sind noch die Namen folgender Künstler, wie S. Henţia, Sălăjan, C. Lecca, N. Bran, M. Pop, C. Medrea, E. Popea und C. Georgescu, die alle in der Kunst des unabhängigen Rumänien eine bedeutende Rolle spielten. Die Entwicklung dieser Künstler hätte unter günstigeren Voraussetzungen in Siebenbürgen einen anderen Verlauf genommen.

Die Befreiung der Siebenbürger Rumänen vom madjarischen Joche im Jahre 1918 hatte eine günstige Entwicklung und ein Aufblühen des künstlerischen und kulturellen Lebens zur Folge. Eine bedeutende Anzahl mit Wandmalereien ausgeschmückter Kathedralen, nebst öffentlichen Bauten und nicht weniger als 120 öffentliche Standbilder und Denkmäler entstanden in den letzten 20 Jahren. Auch die Anzahl der Museen und Kunstsammlungen, sowie insbesondere der Künstler und Ausstellungen nahm zu. Der rumänische Beitrag auf diesem Gebiet ist überall, sowohl in Städten als auch in Dörfern ersichtlich, worüber jedoch in einem anderen Abschnitt die Rede sein soll.

*

Das zweite große Gebiet der rumänischen Kunst in Siebenbürgen umfaßt die Volkskunst. Die madjarische Unterdrückung konnte wohl die Entwicklung der kirchlichen und weltlichen Kunst beeinflussen und hemmen, war jedoch in keiner Weise imstande, den Kunstsinn im rumänischen Bauern zu vernichten, der mit den Holzkirchen, Heiligenbildern von Nicula, den Holzschnitten von Hăjdate, Kultgegenständen und Möbeln einen wertvollen Beitrag in der kirchlichen Kunst des Dorfes geliefert hat. In den folgenden Ausführungen wird nur die weltliche Kunst des Bauern, soweit sie an dem Bauernhaus und seiner Einrichtung, den Werkzeugen und Töpferarbeiten, sowie insbesondere an den Arbeiten der Bäuerin, wie Trachten, Webereien, Stickereien und Ostereiern zum Ausdruck kommt, unseren Betrachtungen unterzogen werden. Bevor näher darauf eingegangen werden soll, muß vor allem die vollständige Einheit der rumänischen Volkskunst in Siebenbürgen und in den übrigen von Rumänen bewohnten Gebieten hervorgehoben werden, die mit Bezug auf Siebenbürgen nichts anderes darstellt als eine regionale Abart, wobei diese Tat-

sache mit der rumänischen Sprache verglichen werden kann, die trotz der Einheit ebenfalls manche mundartliche Verschiedenheiten aufweist. Im Gegensatz zu der Volkskunst anderer Völker, ist die rumänische Volkskunst, die auf allen Gebieten des Lebens in Erscheinung tritt, ursprünglicher und in geringerem Maße von der städtischen Kultur berührt. Im Jahre 1920 tat Ramon de Bastera den Ausspruch, daß die Rumänen die Schöpfer einer bäuerlichen Zivilisation sind, die zu den bedeutendsten der Welt gerechnet werden kann. J. Alazard schreibt im Jahre 1935 folgendes: „Jeder, der Siebenbürgen auf der Durchreise auch nur flüchtig kennen lernt, wird von dem Glanz der rumänischen Zivilisation beeindruckt." „Es ist sicher, daß durch das Festhalten an der starken bäuerlichen Tradition die Madjarisierung der rumänischen Dörfer Siebenbürgens verhindert wurde. Aus diesem Grunde konnte auch eine so ausgesprochene Originalität der rumänischen Dörfer neben den sächsischen und madjarischen Burgen bewahrt werden." Da es unmöglich ist, im Rahmen dieser Arbeit den Gegenstand eingehender zu behandeln, wollen wir uns mit allgemeinen Feststellungen begnügen.

Jännecke erblickt in der Verzierung den Hauptwert des rumänischen Hauses, und zwar trifft diese Feststellung sowohl auf das Innere als auch auf das Äußere des Hauses zu. Die Bauernhäuser der Berggegenden, durchwegs Blockbauten in verschiedenen Abwandlungen und ohne Bewurf an den Außenwänden, mit Arkaden und Galerie sowie behauenen Holzpfählen, übertreffen die Bauten der Ebene. Das Innere wirkt durch die Teppiche mit ihren lebhaften Farben, die Heiligenbilder und das zur Aufbewahrung der irdenen Gefäße dienende Wandgestell, die alle den Wandschmuck bilden, malerisch und anziehend. Als die schönsten Möbelstücke sind die Truhe und das Gefäßgestell zu betrachten. Eine besondere Beachtung verdient das große, hölzerne, in den Hof führende Eingangstor, welches bei den Rumänen häufig, jedoch bei Sachsen und Madjaren äußerst selten zu finden ist.

Die Holzgegenstände, wie Spinnrocken, Spindeln, Knüttel, Löffel, Salzbehälter, Peitschenstiele, Löffelbehälter, Wäscheklopfer, Nußknacker usw. sind äußerst sorgfältig und kunstvoll gearbeitet und mit Kerbschnitten verziert. Besonderer Erwähnung wert sind die Spinnrocken, die von den jungen Männern in den Berggegenden für die Auserwählte ihres Herzens hergestellt werden. Die Kerbschnitte stellen geometrische Formen, wie Rauten, Sterne, Kreuze, Schlangen-

linien, Dreiecke, Vierecke, Rosetten, Perlen, Kreise Halbkreise und Ellipsen dar, die in wiederkehrender, abwechselnder, symmetrischer und strahlenförmiger Weise angeordnet sind. G. Téglás betrachtet diese Motive als wahre künstlerische Darstellungen und Ausdruck des rumänischen Volksgenius. Sie stellen nicht sklavische Nachahmungen dar, sondern sind vielmehr Arbeiten, denen der Stempel der Persönlichkeit ihres jeweiligen Herstellers aufgedrückt ist. Von W. Jännecke werden die vollkommen unabhängigen Zierformen hervorgehoben, deren Reiz nicht genug bewundert werden kann. Nach M. Haberlandt sind diese künstlerischen Holzarbeiten „zu den interessantesten und ältesten Erscheinungen der europäischen Volkskunst zu rechnen".

Die Tracht ist nicht bloße Abwandlung der städtischen Kleidung, sondern besitzt einen echt bäuerlichen Charakter. Von der Tracht der Madjaren und Sachsen weicht sie dadurch ab, daß sie sowohl an Arbeitstagen als auch an Feiertagen, die Oberkleidung nur im Winter und sonst nur Leinenkleidung getragen wird.

Der rumänische Bauer legt einen großen Wert auf die Kleidung und deren künstlerische Ausführung, so daß er sich lieber große Entbehrungen auferlegt als schlechte Kleider zu tragen. Guter Geschmack, Einfachheit und Adel sind Kennzeichen der Tracht der Frauen, die der Tracht der Männer überlegen ist. Sie läßt, trotzdem der Körper nicht eingeengt wird, die Körperformen klar hervortreten. Bevorzugt werden neben harmonischen Linien, lebhafte jedoch nicht auffallende Farben und maßvolle dekorative Ausgestaltung. Weitere Vorzüge der rumänischen Tracht sind außer Vornehmheit auch ihre Zweckmäßigkeit und Bequemlichkeit. Die Stickereien der Hemden und Schürzen bestehen aus geometrischen Motiven. In einzelnen Gegenden, wie in Sălişte, im Banat und dem siebenbürgischen Erzgebirge, in der Maramureş und Tiefebene, finden wir lokale Variationen, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.

Ein reiches Betätigungsfeld für die Bäuerin stellen die Stickereien und Webereien für Trachten, Handtücher, Taschentücher, Teppiche, Tragbeutel usw. dar, die ein beredtes Zeugnis für die Geschicklichkeit der Bauersfrau ablegen. Die Teppiche dienen nicht zur Bedekkung des Fußbodens, sondern werden als Tischdecken, Bettdecken und Wandbehänge verwendet. Die Webetechnik, die sehr verschieden ist, weist eine große Ähnlichkeit mit den Kelim-Arbeiten Kleinasiens auf, während als Material ausschließlich vegetabilisch ge-

färbte Tierwolle zur Verwendung gelangt. Die Hauptfarben sind neben dem vorherrschenden Rot noch Gelb, Grün, Blau und Schwarz und Weiß — die natürliche Farbe der Wolle. Der Wert der Teppiche besteht nicht allein in der Mannigfaltigkeit der Formen, Feinheit des Entwurfs und Klarheit der Komposition, sondern in hervorragendem Maße in der geschmackvollen Zusammenstellung der Farben. Ursprünglich wurden die Teppiche ohne Saum nur für eigenen Gebrauch hergestellt, im Gegensatz zu den Teppichen der Szekler, die allein im Kreise Ciuc hergestellt werden und reine Handelsgegenstände sind. Die Stickereien sind mit Woll-, Seiden-, Baumwoll- oder Goldfäden auf Lein-, Hanf- oder Baumwollgeweben gearbeitet. Goldfäden werden erst neuerdings verwendet. Am verbreitetsten sind geometrische Motive, während seltener stark stilisierte Blumen zu finden sind.

Im Vergleich zu den schwerfällig und auffallend wirkenden Stikkereien der Madjaren und Szekler, sind die rumänischen Stickereien zart und leicht. Sie sind der Ausdruck eines überlegenen Geschmacks, sowohl was das Muster als auch die Farbenzusammenstellung anbetrifft, ja man könnte daran zweifeln, daß diese ungewöhnlich feinen Arbeiten von den Händen einer Bauersfrau hergestellt sind.

An dieser Stelle sollen einige Urteile ausländischer Fachleute über diese künstlerischen Ausdrucksformen des rumänischen Bauern gebracht werden. Wir verzichten absichtlich auf die rumänischen Würdigungen, um den Eindruck der Parteilichkeit zu vermeiden. Im Jahre 1912 schreibt Kolbenheyer: „Ein unabweisliches Bedürfnis, es ist dies das Verlangen, ihren verschiedenen Arbeiten nebst möglichster Zweckmäßigkeit und Dauerhaftigkeit auch einen gewissen äußeren Schmuck, eine angemessene Zier zu verleihen, und gerade auf diesem Gebiete, zeigt dieselbe einen natürlichen Kunstsinn und ein angeborenes Verständnis, das im Hinblick auf die sonstige kulturelle Rückständigkeit derselben um so mehr unser Staunen, ja unsere Bewunderung erregen muß." Die Begeisterung E. Laurs ist nicht geringer. Er erklärt: „Wir unsererseits müssen gestehen, daß wir die Rumänen beneiden um ihren unerhörten Schatz alter Volkskunst, herrlicher Trachten, heute noch lebendiger Sitten und Bräuche. Während wir das allzulang verzettelte Erbe der Vorfahren mühevoll wieder zusammensuchen und neu beleben müssen, kann man in Rumänien heute noch aus dem Vollen einer blühenden Volkskunst schöpfen." E. Sigerus schreibt: „Diese auf Leinwand kunstvoll aus-

geführten Arbeiten strahlen so viel Schönheit und Adel aus und sind so stilvoll, daß man sie für Stickereien aus dem 16. Jahrhundert halten möchte, die unter der Obhut einer Edelfrau aus dem Hause Medici entstanden sind und nicht für Arbeiten, die von den rauhen Händen einer rumänischen Bauersfrau nach der harten Feldarbeit geschaffen wurden." Nach H. Focillon ist die rumänische Volkskunst uralten Kunstformen treu geblieben, die jedoch dank der schöpferischen Phantasie des rumänischen Bauern nicht einfache Wiederholungen darstellen. „Inmitten einer Gegend von Überladung und Schwerfälligkeit bewahrt die rumänische Volkskunst jenen Charakter, der sich nicht definieren läßt — den Geschmack, in der leichtesten Lebendigkeit, in der überaus erfinderischen Gestaltung, das Maßgefühl und das Geheimnis der Leichtigkeit." „Diese Fähigkeiten sind ein ewiger Besitz der Rasse." J. Alazard lobt „das ästhetische Gefühl des rumänischen Bauern in der Ausstattung der Holzhäuser, die Eleganz der Kleidung, deren Farben in glücklicher Weise zusammenstimmen". Ch. Diehl äußert sich über „die Mannigfaltigkeit der Erzeugnisse dieser Volkskunst, die besonders in den keramischen Arbeiten und Holzarbeiten sich auszeichnet". „Die gesamte Tradition des Volkes tritt jedoch in charakteristischer Weise in der Mannigfaltigkeit, dem Reichtum und den lebhaften, einander in unübertrefflicher Weise zusammenstimmenden Farben der Stickereien, mit denen die Volkstrachten geschmückt sind, in Erscheinung . . . Überall, sowohl in der Bukowina und in Muntenien als auch in Siebenbürgen und im Banat können wir den unendlichen Reiz dieser originellen und entzückenden Stickereien bewundern." L. Romier lobt den eigenen Genius und die angeborene Gabe für die Eleganz. Von den madjarischen Fachgelehrten haben sich Fl. Rómer und L. Dömötör über die rumänischen Stickereien geäußert. Der erste bestätigt, daß „die Rumänen ihren alten, äußerst originellen Motiven treu geblieben sind". Der letztere urteilt über die rumänischen Stickereien im Komitate Arad folgendermaßen: „An künstlerischem Geschmack und an Wirkung übertreffen die rumänischen Stickereien die rauhen und eintönigen Stickereien der Slawen und auch die Stickereien der Szekler, deren Wirkung trotz des großen Aufwandes an Arbeit nur gering ist. Sie werden durch den Reichtum, durch ihre reizenden Blumen und Blätter, sowie die künstlerische Anordnung und die Farbenpracht der rumänischen Stickereien übertroffen. Die Harmonie der Ausschmückung, die in eindringlicher

Weise zur Geltung kommt, läßt diese Komposition zu wahren Kunstwerken werden. Die Wahl der Farben ist ein Beweis der Geschicklichkeit und einer maßvollen Einteilung, wie sie von einem richtigen Empfinden bestimmt wird. Die Verteilung und das Verhältnis der Farben zueinander sind immer in geschmackvoller Weise verwirklicht."

Nicht weniger Lob enthalten die Äußerungen, die in einer weit zurückliegenden Vergangenheit von ausländischen Reisenden gemacht wurden. Im Jahre 1785 ist Graf de Hauterive der Ansicht, daß „nicht einmal von den französischen Herzoginnen feinere und schönere Stickereien angefertigt werden". Der madjarische Graf Karaczay bewundert im Jahre 1818 nicht allein die Schönheit der rumänischen Volkstracht, sondern erkennt auch die Sauberkeit der Kleidung an, wobei er hervorhebt, daß sogar Bettler in Trachten, die mit Stickereien versehen sind, angetroffen werden. Besonders wird von ihm gerühmt die feine Ausführung der Schleier, die von den rumänischen Bäuerinnen getragen werden. Im Jahre 1860 erklärt der Maler Lancelot, daß die rumänische Tracht glückliche Erinnerungen an Griechenland und Italien wachruft. Er bezeichnet den Eindruck, den die vom Maler im Bilde festgehaltene rumänische Tracht machen würde, als entzückend, während sie als Kunstwerk des Bildhauers, dessen Linien die Körperformen und die Grazie zur Geltung bringt, wundervoll sei. Der Engländer Ch. Boner bemerkt im Jahre 1865, daß „die Teppiche, die in einzelnen Teilen Siebenbürgens von den geschickten Händen rumänischer Frauen gewebt werden, von solcher Schönheit sind, daß man sie gewiß in jedem Salon in London oder Paris schätzen würde".

Das tatsächliche Alter der verschiedenen Gegenstände, die wir der Volkskunst verdanken, beträgt bei uns und in anderen Teilen Europas in den meisten Fällen, auf Grund der vorgefundenen Inschriften, höchstens 2—300 Jahre. Dieser Umstand bedeutet jedoch nicht, daß es keine undatierten Gegenstände gibt, die noch älter sind. Die konservative und der Überlieferung getreue Lebensart des rumänischen Bauern, die infolge der fremden Unterdrückung viel länger von den kunstzerstörenden „Wohltaten" der Kultur bewahrt geblieben ist, berechtigt uns zu der Annahme, die auch durch die alten Malereien, Holzschnitten und Beschreibungen der rumänischen Volkskunst bestätigt wird, daß das Alter dieser Erzeugnisse noch viel höher anzusetzen ist. Eine große Anzahl ausländischer Reisenden, die seit

dem Anfang des 17. Jahrhunderts bis in unsere Tage hinein Rumänien bereisten, wie M. Opitz (1624), Tröster (1667), Hohenhausen (1775), Sulzer (1781), Griselini (1780), Wilkinson (1820), Lagarde (1828), Stürmer (1830), d'Haussez (1831), Paget (1839), de Gerando (1845), Boldényi (1851), Poujade (1869), weisen auf das hohe Alter der rumänischen Volkskunst hin, wobei einzelne Zweige mit den Dakern und Römern in Zusammenhang gebracht werden. Tatsächlich entbehrt diese Vermutung nicht jeder Grundlage, da auch eine Anzahl von Gelehrten unserer Zeit die gleichen Ansichten aufrechterhält. Bei einem Vergleich der ältesten Darstellungen rumänischer Trachten, angefangen mit dem Chronicon Pictum Vindobonense aus dem Jahre 1358, mit den Kirchenwandmalereien in Strei-Sângeorgiu aus dem Jahre 1409 und in Ribiţa aus dem Jahre 1417, mit der auf dem Emblem der Goldschmiedezunft in Kronstadt dargestellten Tracht aus dem Jahre 1556 und den Trachten aus dem im 17. Jahrhundert erschienenen Werk „Costüme-Bilder aus Siebenbürgen" geht hervor, in welch unbedeutendem Maße die rumänische Tracht bis zum heutigen Tage eine Veränderung erfahren hat, obwohl im Leben der Völker kein Gebiet dem Wandel des Geschmacks mehr unterworfen ist, wie die Kleidung. Jedermann wird sich bei einem Vergleich mit den auf der Trajanssäule dargestellten Trachten der Daker des thrakischen Ursprungs der rumänischen Bauerntracht überzeugen lassen. Dieser thrako-illyrische Ursprung wird jedoch von Prof. N. Iorga auch an den dekorativen Bestandteilen der rumänischen Bauerntracht festgestellt, was auch von Kolbenheyer und verschiedenen rumänischen Gelehrten bestätigt wird.

Die Bedeutung der rumänischen Kunst in Siebenbürgen kann nicht allein an ihrem Gehalt an künstlerischen Werten, sondern auch an dem E i n f l u ß, den sie auf die mit den Rumänen in Siebenbürgen zusammenwohnenden Minderheiten sowie auf die benachbarten Völker ausgeübt hat, ermessen werden.

Selbstverständlich kommt dieser Einfluß in erster Linie in der Volkskunst der betreffenden Völker zur Geltung. In der hohen Kunst kann der Einfluß der byzantinischen Malerei auf die madjarische Malerei festgestellt werden. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die gewaltsame Aneignung rumänischer Kirchen durch die Madjaren, wie z. B. der Kirchen von Sântămăria-Orlea, Turda, Abrud und Remetea, während nicht selten rumänische Künstler im Dienste der Madjaren standen. Außerdem gingen rumänische Kunstwerke und

Heiligenbilder in den Besitz der madjarischen Kirche über; darunter seien genannt der Hl. Nikolaus der römisch-katholischen Kathedrale in Alba-Iulia und das wundertätige Bild der Hl. Jungfrau der Piaristen-Kirche in Cluj. In der Volkskunst ist der rumänische Einfluß keine zufällige oder untergeordnete Erscheinung, sondern im Gegenteil von nachhaltiger Wirkung gewesen. Er beschränkt sich dabei nicht auf einzelne Gattungen. Vielmehr erstreckt er sich auf alle Gebiete der Volkskunst, wobei er in der Technik der Holzbauten, der dekorativen Kunst, in den Trachten, zu spüren ist, sowie in der Volksdichtung, Volksmusik und Volkstänzen zum Ausdruck kommt. Wir können mit Recht behaupten, daß die Volkskunst bei den Csángo-Madjaren, Krassovenern und Szeklern nicht nur rumänischen Einfluß aufweist, sondern ihre Grundlagen rumänisch sind, wobei sich der schöpferische Beitrag dieser madjarischen Volksteile nur auf unwesentliche Schattierungen und geringfügige Änderungen an den rumänischen Originalen beschränkt.

Der rumänische Einfluß in der Volkskunst der Szekler ist erklärlich durch die starke Vermischung mit Rumänen. Nach Opreanu besteht die Szekler Bevölkerung zu 50 % aus Rumänen, von denen nur 16 % ihr Volkstum bewahren konnten. Der rumänische Charakter ist besonders deutlich an den Holzbauten, der Oberflächenverkleidung und der Verzierung von Gegenständen, sowie an den geometrischen Motiven zu erkennen, die im Gegensatz zu den eine geringe Rolle spielenden, jedoch bei den Madjaren sonst äußerst beliebten Pflanzen- und Blumenmotiven, bevorzugt werden. Diese Feststellung trifft nicht allein auf die östlichen von Szeklern bewohnten Gegenden, sondern auch auf das Gebiet von Unghiul Căleatei (Kalotaszeg) zu. Im Museum der Szekler in Sf.-Gheorghe (Sepsi-Szent-György) befinden sich aus dem Gebiete von Ciuc stammende Teppiche mit geometrischen Motiven, dann Holzschnitzereien mit geometrischen Motiven und zyrillischer Inschrift, sowie Ostereier, die entweder rumänischen Ursprungs sind oder zumindesten unverkennbare Spuren eines tiefen rumänischen Einflusses aufweisen. Im Jahre 1813 versichert uns Marienburg, daß die Szekler rumänische Kleidung tragen. Der rumänische Einfluß läßt sich auch in der Volkskunst der Siebenbürger Sachsen nachweisen, wofür Dr. L. Netoliczka und Dr. F. O. Stein zahlreiche Beispiele anführen. So wird mit „Blêsch Galler" ein mit rumänischen Stickereien besetzter Kragen, mit „Harrasschurz", und „Kozen" eine von den Rumänen gekaufte Schürze und ein Mantel bezeichnet, während

in den sogenannten „Pe dos”-Stickereien nicht allein die Technik, sondern auch die Bezeichnung von den Rumänen übernommen worden ist. Die Ausdrücke wie „Zukema”; „Gluga”; „Kuschma”; „Traister”; „Stergar”; „Koschok” der Sachsen sind Lehnwörter, die zusammen mit den durch sie bezeichneten Gegenständen von den Rumänen übernommen worden sind. Die in der dekorativen Kunst verwendeten geometrischen Motive, die Lederkleidung und die über den Hosen getragenen Hemden sind ebenfalls rumänischen Ursprungs. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß der rumänische Einfluß nicht allein in der Volkskunst der in Siebenbürgen lebenden Minderheiten festgestellt werden kann, sondern auch bei den Serben, Bulgaren und Polen, besonders aber bei den Goralen, ferner bei den Westslaven bis nach Mähren, über die Slowakei und Podkarpacka Rus, wahrzunehmen ist und besonders deutlich an den Holzbauten und Verzierungen der Holzschnitzereien der betreffenden Völker zu erkennen ist. Dieses umfangreiche Gebiet des rumänischen Einflusses auf die Volkskunst anderer Völker ist vom Verfasser in den Jahren 1936 und 1939 in zwei Monographien eingehend behandelt worden.

*

Auf Grund unserer Darlegungen können wir abschließend feststellen, daß *die künstlerische Begabung eines Volkes durch die Unterdrückungsmaßnahmen einer fremden Macht nicht vernichtet werden kann. Durch Hemmungen aller Art ist es zwar möglich, die Entwicklung der hohen Kunst zu beeinträchtigen, sowohl was ihre Verbreitung als auch ihre Reichhaltigkeit anbetrifft, so daß einzelne Kunstarten, wie repräsentative Bauten (Schlösser, Paläste u. dgl.) vollkommen fehlen, während andere, wie z. B. Goldschmiedearbeiten, äußerst schwach vertreten sein werden. Ferner ist auch eine Durchsetzung der hohen Kunst nur mit einem volkstümlichen Element möglich, was jedoch für dieselbe nur einen Gewinn darstellen kann.*

Die fremde Unterdrückung war aber außerstande, das Aufblühen der rumänischen Volks-

kunst zu verhindern, auf diesem Gebiete schuf der Genius des rumänischen Volkes ihre Meisterwerke, an die die Volkskunst seiner Unterdrükker nicht heranreicht.

Die hohe Kunst der Siebenbürger Rumänen, zu deren Entwicklung rumänische Künstler und Besteller beigetragen haben, ist, obwohl sie nur in bescheidenem Maße in Erscheinung tritt, eine nationale Kunst, sie hat einen eigenartigen Charakter. Die Werke von Künstlern anderer Volkszugehörigkeit sind hier seltene Ausnahmen, im Gegensatz zur madjarischen Kunstgeschichte die in der Hauptsache eine Aufzählung von Werken ausländischer und nichtmadjarischer Künstler darstellt und nur in Ausnahmefällen Künstler madjarischer Herkunft verzeichnet, so daß sie nicht Anspruch erheben kann, als eine nationale Kunst gewertet zu werden; aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang, daß der größte Teil ihrer Kunstgönner auch nicht madjarischer Herkunft war. Die Tatsache, daß die Madjaren keine nationale Kunst besitzen und daher auch nicht von einer Geschichte der madjarischen Kunst gesprochen werden kann, haben madjarische Fachgelehrte in der Zeit vor dem Weltkriege zugegeben. Trotzdem erkühnt sich, geleitet von durchsichtigen politischen Beweggründen, der madjarische Kunsthistoriker T. Gerevich in den letzten Jahren zu den für Laien bestimmten Behauptungen von „einer nationalen madjarischen Kunst Siebenbürgens", von „der Einheit der madjarischen Kunst Siebenbürgens und Ungarns", von „dem Einfluß der madjarischen Kunst von Ungarn auf Siebenbürgen", und vor allem von „der führenden Rolle der madjarischen Kunst in Siebenbürgen". Es braucht nicht betont zu werden, daß diese Behauptungen reine Erfindungen sind, da Siebenbürgen in der Kunstgeschichte einen besonderen Platz einnimmt, und die Kunst der in Siebenbürgen lebenden madjarischen Minderheit von der Kunst in Ungarn verschieden ist. Die geringe Ähnlichkeit, die vereinzelt in Erscheinung tritt, läßt sich auf die gleichen nichtmadjarischen, größtenteils deutschen Meister zurückführen, die in beiden Ländern wirkten. Die Madjaren sind immer nur Kunstverbraucher und nicht Kunstschöpfer gewesen. Ihre Kunst ist eine deutsch-provinzielle, welche mit zu großen Verspätungen durch nichtmadjarische Meister die abendländischen Stile übernahm; eine Kunst ohne Originalität und von geringem künstlerischen Wert. Im Jahre 1874 schrieb Fr. von Löher: „Streicht man von Kunst und

Wissenschaft in Ungarn alles weg, was deutscher oder slavischer Herkunft ist, so bleibt den Stammadjaren doch verzweifelt wenig." Eine führende Rolle spielten in der hohen Kunst Siebenbürgens die Sachsen — worauf der Verfasser auch anläßlich des im Jahre 1933 in Warschau abgehaltenen internationalen Geschichtskongresses hinweisen konnte — während in der Volkskunst diese Rolle den Rumänen zufiel. Es wäre eine schreiende Ungerechtigkeit und Undankbarkeit, die Sachsen, diese Städtebauer, Kulturschöpfer und Verbreiter der abendländischen Stile, zu Vasallen der madjarischen Kunst degradieren zu wollen und den Siebenbürger Rumänen die unbestreitbaren Verdienste, die sie sich in der Kunstgeschichte erworben haben, abzusprechen. Auch ist es gleichbedeutend mit Enteignung, die Meisterwerke sächsischer und ausländischer Künstler aufzuzählen und in Bildern wiederzugeben, indem sie in einer von Gerevich „Die ungarische Kunst in Siebenbürgen" betitelten Abhandlung als madjarische Erzeugnisse hingestellt werden. Bei seiner politischen Voreingenommenheit und seinem Mangel an Sachkenntnis auf dem Gebiet der siebenbürgischen Kunst sind diese unwahren, eines Gelehrten unwürdigen Behauptungen erklärlich. Hinsichtlich der Rumänen arbeitet dieser madjarische Wissenschaftler nicht allein mit Behauptungen, die jeder Grundlage entbehrten, sondern auch mit erdichteten und von ihm selbst erfundenen Bauwerken, wie: „Rundtempeln und Holzkirchen mit zentralem Grundriß", von denen in Wirklichkeit nicht ein einziges Exemplar bei den Rumänen gefunden werden kann. Auch auf fremde Gebiete wagt er sich vor, die jedoch gar nicht der Kunstgeschichte angehören und für die Gerevich nicht zuständig ist. Der Verfasser hat diese Tendenzschrift einer eingehenden Untersuchung unterzogen und zur Gänze widerlegt mit aufschlußreichen Argumenten, die der Öffentlichkeit in einer Arbeit zugänglich gemacht wurden, um die unerlaubten Mittel vor Augen zu führen, mit welchen in Ungarn unter dem Mantel der Wissenschaft gearbeitet wird. („Der Anteil der drei Völker Siebenbürgens an der Ausgestaltung seines Kunstcharakters".)

Die charakteristischen Merkmale der siebenbürgisch-rumänischen Kunst können in den nachfolgenden zusammengefaßt werden: 1. der Ausdruck der politischen und sozialen Unter-

drückung; 2. der volkstümliche Charakter; 3. das Schwanken zwischen den Einflüssen des Ostens und des Westens; 4. die besondere künstlerische Begabung.

*

Von drei Gesichtspunkten kann die Bedeutung der rumänischen Kunst in Siebenbürgen gewürdigt werden. Erstens nimmt sie im Rahmen der rumänischen Kunstgeschichte einen hervorragenden Platz ein, der ihr auf Grund der vollendeten Bauweise der Holzkirchen, ihrer unübertrefflichen künstlerischen Eigenschaften, der eigentümlichen alten, bis ins 12. bis 13. Jahrhundert zurückreichenden Stein- und Backsteinbauten, in denen sich byzantinisch-rumänische Elemente mit abendländischen Elementen verbinden, sodann aber auch auf Grund des volkstümlichen bäuerlichen Charakters eines großen Gebietes zukommt. Die Leistungen auf diesem Gebiete können nur dann voll gewürdigt werden, wenn man die ungünstigen Voraussetzungen, unter denen sie von einem unterdrückten Volk vollbracht worden sind, berücksichtigt. Die rumänischen Bauwerke in Siebenbürgen unterscheiden sich von jenen der Fürstentümer dadurch, daß, während in den Fürstentümern abendländische Elemente nur vereinzelt in Erscheinung treten, an den Bauten der siebenbürgischen Rumänen beide Stilarten in gleichem Maße vertreten sind, wobei einmal byzantinisch-rumänische Elemente, ein andersmal abendländische Elemente überwiegen. Die siebenbürgischen Steinkirchen halten den Vergleich mit den Steinkirchen des alten rumänischen Königreichs nicht aus, denen jedoch die siebenbürgischen Holzkirchen gegenübergestellt werden können. Rumänische Maler, wie Lecca, Lemeni, Henția, C. Pop de Sătmar, M. Pop, Smigelschi, Popea u. a. haben zu der Entwicklung der rumänischen Malerei nach dem Jahre 1848 in bedeutendem Maße beigetragen. Nicht weniger bedeutend ist der Beitrag, den die Siebenbürger Rumänen auf dem Gebiet der bäuerlichen Laienkunst geliefert haben. Trotz der vollkommenen Einheitlichkeit der Volkskunst in allen von Rumänen bewohnten Provinzen, unterscheidet sich Siebenbürgen davon durch gewisse Eigentümlichkeiten, die in dem altertümlichen und originellen Charakter seiner Erzeugnisse zum Ausdruck kommt. Die Erzeugnisse der Volkskunst Siebenbürgens stehen auf der gleichen Höhe wie die Erzeugnisse, die die Volkskunst im alten Königreich hervorgebracht hat.

Im Rahmen der Kunstgeschichte Siebenbürgens nehmen die Erzeugnisse der rumänischen Volkskunst, verglichen mit jenen der sächsischen und madjarischen Volkskunst, infolge des künstlerischen Wertes der Erzeugnisse, der geschmackvollen Ausführung, ihres Alters und ihrer großen Anzahl sowie des Einflusses auf die mit den Rumänen zusammenlebenden oder benachbarten Völker den ersten Platz ein. Sie wurde übrigens auch im Gegensatz zu der Volkskunst der Sachsen und Madjaren in geringerem Maße von der Industrie und Kunst der oberen Stände berührt. Die ornamentalen Motive der drei Völker Siebenbürgens sind voneinander leicht zu unterscheiden. Während die Rumänen eine Vorliebe für geometrische Motive zeigen, bevorzugen die Madjaren Blumen- und Pflanzenmotive. Bei den Sachsen wiederum stehen Mensch und Tier im Mittelpunkt ihrer Ornamentierungskunst. In der hohen Kunst war die Einführung der historischen Stilarten des Abendlandes das Verdienst der Sachsen und Ausländer. In der Pflege der abendländischen Kunst haben sowohl Madjaren als auch Sachsen ihren Anteil, während der byzantinische Stil ausschließlich von Rumänen gepflegt wurde. Die abendländischen Stilarten kamen nach Siebenbürgen vor allem aus Deutschland und Österreich, während der byzantinische Stil aus der Moldau und Muntenien, aber auch aus anderen Ländern, die zum byzantinischen Kulturkreis gehören, dorthin eingeführt wurde. Es wäre jedoch verfehlt, aus der Tatsache, daß in der hohen Kunst die Madjaren und Sachsen abendländische Stilarten und die Rumänen den byzantinischen Stil bevorzugt haben, ein Werturteil über die Über- oder Unterlegenheit ziehen zu wollen, da der künstlerische und geschichtliche Wert eines Kunstwerkes von dem historischen Stil, in dem es geschaffen wurde, vollkommen unabhängig ist. Eine derartige Auffassung eines Kunstgelehrten, in dessen Augen nur das Kunstwerk allein, ungeachtet seines Stils, einen Wert besitzen kann, wäre ebenso einseitig wie abwegig. Andererseits ist die Neigung der Rumänen für die byzantinische Kunst inmitten einer Umwelt, in der die beherrschenden Madjaren sowie die privilegierten Sachsen die abendländischen Stilarten bevorzugten, als ein Ausdruck ihrer Stärke, ihres Unabhängigkeitsgefühls und ihres völkischen Bewußtseins zu werten. Auch das Alter der sächsischen und madjarischen Bauwerke in Siebenbürgen, mit Ausnahme von wenigen Resten der römisch-katholischen Kathedrale in Alba-Iulia ist keineswegs höher einzuschätzen als das der rumänischen Bauwerke. In der abendländischen

Baukunst jedoch kommt den Sachsen eine größere Bedeutung zu als den Madjaren, da die sächischen Bauten die der Madjaren sowohl an Zahl als auch an Wert übertreffen. Jedenfalls gebührt der sächsischen Kunst auch deshalb der Vorrang vor der madjarischen Kunst, weil die sächsischen Bauwerke, deren Auftraggeber und Erbauer Deutsche waren, einen nationalen Charakter besitzen, während man dieses von den madjarischen Bauten, die in ihrer Mehrzahl das Werk nichtmadjarischer, andersvölkischer Künstler des früheren Ungarn und sogar des Auslandes sind, nicht behaupten kann.

Außer der reichen und alten Volkskunst, der Einführung des byzantinischen Stils und der Schaffung des abendländisch-byzantinischen Mischstils brachten die Siebenbürger Rumänen in ihren Holzbauten, unter denen in erster Linie die Holzkirchen hervorragen, eine originelle Kunstform, der sowohl die Sachsen als auch die Madjaren in Holz nichts Gleichwertiges gegenüberzustellen vermögen, da die wenigen, aus einer weit zurückliegenden Vergangenheit stammenden Bauten dieser Art, von denen wir Kenntnis besitzen, nicht an die rumänischen Holzbauten heranreichen.

Bei der Betrachtung der rumänischen Kunst Siebenbürgens im Rahmen der Universalgeschichte der Kunst, stehen die Holzkirchen und die rumänische Volkskunst im Vordergrund. So stellen die rumänischen Holzkirchen auf dem Gebiete der europäischen Holzbauten eine unabhängige Gruppe dar, die denen von den nordischen Völkern, den Ost- und Westslawen geschaffenen Bauten dieser Art an die Seite gestellt werden können, ja dieselben sogar vielfach übertreffen.

Einen besonderen Platz im Rahmen der Kunstgeschichte der Völker nimmt, infolge ihres altertümlichen und bodenständigen Charakters, der von der Kunst der Gebildeten beinahe unangetastet ist, sowie auch infolge ihres Reichtums und ihrer künstlerischen Merkmale die rumänische Volkskunst Siebenbürgens ein. Von besonderer Bedeutung ist die Tatsache, daß nicht allein die Volkskunst der mit den Rumänen zusammenlebenden Völkern, sondern auch die der benachbarten Völker von den Rumänen beeinflußt werden konnte. Aufschlußreich ist für den Kunstgelehrten auch die Tatsache, daß durch die Rumänen der byzantinische Stil, von dessen Verbreitung noch vor zwei Jahrzehnten die Ansicht herrschte, daß er angeblich nicht über die Grenzen Munteniens und der Moldau hinausging, bis zur Grenze West-Siebenbürgens vordringen konnte. Sodann stellt die

Verschmelzung des byzantinisch-rumänischen Stils mit dem abendländischen Stil, auch als Schöpfung eines unterdrückten Volkes, eine interessante Erscheinung auf dem Gebiete der Kunstgeschichte dar.

Durch die Revolution des Jahres 1848 erlangten die Siebenbürger Rumänen ihre teilweise Freiheit wieder. Diesem Umstand ist es zu verdanken, daß sich in bescheidenem Maße ein Bürgertum sowie, an Stelle der bis dahin ausschließlich religiösen Kunst, auch eine weltliche Kunst entwickeln konnte. Die endgültige Befreiung vom fremden Joch, die im Jahre 1918 erfolgte, hatte eine starke Belebung des rumänischen Kunstlebens zur Folge. Die Bestrebungen und bisherigen Ergebnisse auf dem Gebiete der rumänischen Kunst berechtigen zu den schönsten Hoffnungen, deren Verwirklichung unter den denkbar ungünstigsten Bedingungen der Vergangenheit niemals möglich gewesen wäre. Infolge des im Jahre 1940 gefällten Wiener Schiedsspruches ist leider ein großer Teil der in den letzten zwei Jahrzehnten besonders in Cluj, Sătmar, Oradea, Târgu-Mureş, Zălau usw. geschaffenen Bauwerke in dem an Ungarn abgetretenen Teil Nordsiebenbürgens verblieben. Auch eine ganz ansehnliche Zahl von rumänischen kunsthistorischen Denkmälern: die berühmten alten Holzkirchen aus dem Gebiet von Maramureş, Someş, Cluj, Sătmar, Sălaj, ferner die alten Stein- und Backsteinkirchen in Vad, Tinăud, Mihăieşti, Ilba, Oradea, Sătmar, usw. kamen unter madjarische Herrschaft, von der sie — wie früher — weder geachtet noch geschützt werden. Ein Beispiel für die Haltung der Madjaren in der jüngsten Gegenwart ist das Erzstandbild der Wölfin, auf den Hauptplätzen in Cluj und Sătmar, (ein Abbild der römischen kapitolinischen Statue, ein Geschenk der Stadt Rom), dessen Entfernung von den Madjaren angeordnet wurde, als ob auf diese Weise die rumänische Vergangenheit Siebenbürgens ausgelöscht und die römische Abstammung der Rumänen, die heute noch dort die Mehrheit der Landbevölkerung darstellen, aus der Welt geschafft werden könnte. Die in Nordsiebenbürgen gebliebenen, jetzt zu Ungarn gehörenden rumänischen historischen Denkmäler bilden eine vollkommen unzertrennbare Einheit mit jenen Südsiebenbürgens, sie sind Zeugen der Kunst- und Kulturfähigkeit der Rumänen, zu gleicher Zeit auch ihrer Unterdrückung.

Quellennachweis:

1. C. Petranu: Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen. Cluj, 1927.
2. L'Art Roumain de Transylvanie. Bucarest, 1938.

Die neuesten fremden Würdigungen der siebenbürgisch-rumänischen Kunst und Werkes „L'Art Roumain de Transylvanie"

Die rumänische Kunst Siebenbürgens war in der Vergangenheit auswärts fast unbekannt und konnte infolgedessen nur selten von den Fremden gewürdigt werden. Wir haben nur Kenntnis von ungefähr fünfzig in Zeitschriften und Büchern zerstreuten Würdigungen, von denen die Hälfte von den Madjaren herrührt. Diese Tatsache erklärt sich daraus, daß diese mehr Gelegenheit gehabt haben als andere, mit dieser Kunst Fühlung zu nehmen, da Siebenbürgen eine Zeitlang zu Ungarn gehört hat. Das aber, was sie schrieben, war mit wenigen Ausnahmen (z. B. Pasteiner, Szendrei) in madjarischer Sprache verfaßt und konnte folglich nur schwerlich anderen Fremden bekannt werden. Da die Rumänen aus den Städten verbannt und auch später dort nur gering an Zahl waren, konnten die fremden Reisenden kaum ahnen, daß sie sich in einer Provinz mit überwiegend rumänischer Bevölkerung und Kunst befinden. Wenn vor der Vereinigung Siebenbürgens mit Rumänien, im Jahre 1918, der Fremde von den madjarischen Machthabern in die Dörfer geführt wurde, so zeigte man ihm aus Propagandagründen die madjarischen Dörfer von Kalotaszeg und das Szeklerland. Die berufenen Gelehrten der Madjaren, so Pasteiner, und Szendrei, übergehen in ihren fremdsprachigen Veröffentlichungen die Kunstschöpfung der Siebenbürger Rumänen rasch, außerdem sind sie bezüglich deren Würdigung sehr karg. In dem schönen, von Ch. Holme herausgegebenen reichillustriertem Werke „Peasant Art in Austria and Hungary" (London - Paris - New-York 1911) widmet Frau A. S. Levetus — sicherlich nicht ohne madjarische Beeinflussung — der rumänischen Kunst Siebenbürgens kaum 14 Zeilen und 5 Abbildungen, behandelt dafür aber in 6 Seiten Text und 65 Abbildungen die siebenbürgisch-madjarische Kunst und in 2 1/2 Seiten Text und 26 Abbildungen die siebenbürgisch-sächsische. „Diese Rumänen sind berühmt durch ihre Hand-

webereien, ihr Webstuhl bleibt höchst selten in Ruhe. Die Zimmerwände sind mit handgewebten Handtüchern geschmückt, die reich in der Zeichnung und Farbe sind", darauf beschränkt sich die ganze Würdigung. Wie soll der fremde Leser hieraus einen richtigen Maßstab für die Beurteilung rumänischer Volkskunst gewinnen, wie soll er den Tatbestand ahnen, daß in der Volkskunst Siebenbürgens die rumänische die führende ist, was das Alter, den Kunstwert und die Verbreitung betrifft? Frau Levetus hat trotz der anerkennenden Worte der rumänischen Volkskunst ein großes Unrecht getan und dies wurde seinerzeit von der Zeitschrift „Luceafărul" (XI, S. 38) hervorgehoben. Einzelne von den Madjaren, die die rumänische Kunst Siebenbürgens schätzen, betrachten sie unbegründeterweise z. T. madjarischen Ursprungs. Aus diesem Grunde, auch infolge der Unkenntnis der völkischen Zusammensetzung Siebenbürgens, hält ein Teil der Fremden unsere Kunst fälschlicherweise für madjarisch, in der Meinung, daß alles, was im einstigen Ungarn da war, madjarisch sei: so Lehfeldt, Wesser, Springer, Dietrichson bezüglich der Holzkirchen. Nie haben die Madjaren ähnliche Irrtümer der Fremden richtiggestellt, im Gegenteil, sie haben in hohem Maße zu deren Entstehung beigetragen: im Nationalmuseum von Cluj - (Kolozsvár - Klausenburg), der Hauptstadt Siebenbürgens, fehlte die rumänische Kunst gänzlich und wenn in den anderen siebenbürgischen Museen rumänische Gegenstände überhaupt gesammelt und ausgestellt wurden, so fehlten ihnen die völkische Zugehörigkeit bezeichnenden Etiketten. Ein klassisches Beispiel dafür lieferte das Karpathenmuseum in Cluj durch die unetikettierten rumänischen Glasikonen und Bauernholzschnitte. In dieser Weise haben die madjarischen Museumsleiter fortgesetzt auch nach 1918 die fremden Besucher irrezuleiten versucht, wobei diese im Glauben gelassen wurden, daß die genannten Gegenstände madjarisch wären. Ausstellungen von rumänischer Kunst waren bei den politisch unterdrückten Rumänen äußerst selten: die erste 1862 in Brașov (Kronstadt), die zweite 1881, die dritte 1905 gelegentlich der Eröffnung des Astra-Museums in Sibiu (Hermannstadt); folglich konnten nicht einmal die sächsischen und madjarischen Mitbürger die rumänische Kunst gut kennen und würdigen, um so weniger die Ausländer. Eine Ausnahme bildeten: die internationale Ausstellung von Wien 1873 mit den Gegenständen der siebenbürgisch-rumänischen Hausindustrie und in Sibiu die Sammlungen des Astra-Museums. Die Abhandlungen und Albums siebenbürgisch-rumänischer

Kunst waren ebenso seltene Erscheinungen, wie die Ausstellungen. Man kann es also den Ausländern nicht übel nehmen, wenn sie die siebenbürgisch - rumänische Kunst so selten gewürdigt haben, es wurde ihnen fast keine Möglichkeit geboten, sie kennen zu lernen.

Nach der Vereinigung Siebenbürgens mit Rumänien im Jahre 1918 ändert sich die Lage gründlich. Die Kunst der Siebenbürger Rumänen beginnt auch im Auslande nach ihrem Werte bekannt und geschätzt zu werden. Die Ausstellung zeitgenössischer Künstler in Cluj 1921 gab den madjarischen Mitbürgern die Möglichkeit, darüber nachzudenken, was die moderne rumänische Kunst damals bedeutet hat, die rumänische Kunstausstellung von Sibiu 1925 hat den sächsischen Mitbürgern die Schöpfungen der hohen wie auch der Bauernkunst vor die Augen geführt. Es folgten andere Ausstellungen in Cluj, Timişoara, Satu-Mare, Târgu-Mureş, Blaj, Caransebeş, Arad. Auch im Auslande hat die siebenbürgisch-rumänische Kunst ihre Rechte behauptet. Die rumänischen Kunstausstellungen von Paris und Genf 1925 haben auch siebenbürgisches Material zur Schau gestellt, 1927 wurde in Berlin eine Ausstellung der Volkskunst der drei siebenbürgischen Völker veranstaltet. Das rumänische Haus der Ausstellung von Barcelona 1929, der rumänische Pavillon der internationalen Ausstellung von Paris 1937, die rumänischen Ausstellungen von Wien, Stuttgart, Frankfurt a. M., Köln, Breslau, Venedig 1941-42 und unlängst jene in der Schweiz, haben alle auch siebenbürgisches Material enthalten. Sie wurden von einem zahlreichen Publikum besucht und haben eine günstige Wirkung in der Presse hervorgerufen. Sie belehrten uns aber auch darüber, daß es nötig ist, in der Zukunft im Auslande Ausstellungen ausschließlich siebenbürgisch - rumänischer Kunst zu veranstalten, in welchen nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die große Entwicklung der letzten zwanzig Jahre zum Ausdruck kommen soll. Auch die Herausgabe eines Albums der siebenbürgisch-rumänischen Kunst hat sich als eine unausbleibliche Notwendigkeit erwiesen. Aber nicht nur die Ausstellungen haben zur Kenntnis unserer Kunst beigetragen. Erst nach 1918 wurde die siebenbürgisch-rumänische Kunst gründlicher und durch rumänische Fachmänner untersucht. Früher, in der so ungünstigen politischen Lage, gab es in Siebenbürgen keine rumänischen Kunsthistoriker. Eine große Anzahl von Veröffentlichungen, auch in Weltsprachen, mit dem entsprechenden Illustrationsmaterial ist erschienen. Diese, ebenso wie die rumänischen Teilnehmer an den internationalen Kon-

gressen für Kunstgeschichte, für Volkskunst usw., und die öffentlichen Vorträge in den abendländischen Kunststädten, haben vielleicht mehr als die Ausstellungen beigetragen, daß unsere Kunst von den fremden Fachleuten endlich bemerkt und besprochen wurde. Die falschen Angaben und die Eingliederung rumänischer und nichtmagyarischer Kunst in die ungarische Kunstgeschichte wurden durch Aufsätze, Artikel und Diskussionen, manchmal von heftigem Kampf- und Protestcharakter, unmöglich gemacht. Den ausländischen Forschern und Reisenden wurde von nun an die Möglichkeit geboten, unsere Denkmäler an Ort und Stelle kennen zu lernen, die Volkskunst im Ethnographischen Museum von Cluj und in den Provinzmuseen; die letzteren haben die so fühlbaren Lücken durch Sammlung und Ausstellung von rumänischem Material ausgefüllt.

Unter solchen Umständen ist es kein Wunder, wenn die Kenntnis und Würdigung der rumänischen Kunst Siebenbürgens große Fortschritte gemacht hat, wenn man auch zugeben muß, daß sie die ihr gebührende Rolle in der Kunstgeschichte noch nicht erhalten hat. Vieles ist noch zu tun. Die Zahl der fremden Würdigungen ist in beträchtlicher Weise gestiegen: *im Vergleiche mit den 50 Würdigungen der Zeiten vor 1918 wurde ihre Zahl um 75 betreffend die Holzkirchen und nun um 19 über die siebenbürgisch-rumänische Kunst im allgemeinen, also um fast 100 Würdigungen vermehrt,* abgesehen von denen über die Ausstellungen im Auslande. Diese fast hundert Würdigungen sind den Veröffentlichungen des Verfassers über die rumänischen Holzkirchen und über die siebenbürgisch-rumänische Kunst zu verdanken. Jene über die Holzkirchen hat der Verfasser in drei Broschüren veröffentlicht, es soll ihm nun gestattet sein, die neuesten, die sein Werk: „L'Art Roumain de Transylvanie" (Bukarest 1938) hervorgerufen hat, anzuführen. Wir glauben, durch die vorliegende Publikation einen guten Dienst geleistet zu haben, da auch diese Äußerungen der Ausländer in Zeitschriften, Zeitungen und Büchern zerstreut, in verschiedenen Ländern erschienen sind oder schriftlich mitgeteilt wurden. Die ganze Sammlung befindet sich im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Sibiu. Nicht nur das große Publikum, sondern auch die Fachleute haben entweder keine Kenntnis von diesen Würdigungen, oder kennen sie nur zum Teil. Die vorliegende Veröffentlichung enthält drei Abschnitte: erstens werden die fremden Würdigungen aus-

zugsweise angeführt, zweitens werden allgemeine Schlüsse gezogen, endlich werden gewisse Ansichten, die wir nicht teilen, richtiggestellt.

„Jahrbücher für Geschichte Osteuropas", V., 1—2, S. 240—251, Breslau 1940. Hermann Weidhaas widmet drei Seiten der rumänischen Kunst Siebenbürgens. „Der Gegenstand (ist) reizvoll und keineswegs qualitätsarm." „Die politische Lage der Rumänen in Siebenbürgen war bis 1848 der Entfaltung einer eigentlichen Hochkunst nicht günstig. Alle rumänische Kunst bleibt dort deshalb mehr oder minder ländlich, selbst wo sie in Städten auftritt, aber die Volkskunst erhebt sich auf beachtliche Höhe." Die Holzkirchen „ragen ihrer Qualität nach in das Bereich der monumentalen Kunst hinein und sind daher mit Recht im Anschluß an diese und nicht unter der Volkskunst behandelt." „Sie sind ganz gewiß nicht madjarisch." Bei dem Turm ist der „Hinweis auf siebenbürgisch-sächsische Vermittlung begründet". „Wichtig und voll originalen Urteils sind wiederum die Kapitel über die Volkskunst." „Zweifellos rumänisch ist ... die Bevorzugung des geometrischen Schmuckes, die in der hier gegebenen Ausschließlichkeit unter den in Frage kommenden Schöpfern nur den Rumänen eigen ist." „Besondere Beachtung verdient ... die überzeugende Darstellung des abstrakt-geometrischen Stiles, als der Grundrichtung rumänischer Volkskunst und die schon von Iorga vorgenommene Herleitung aus dem thrako-illyrischen Substrat des Rumänentums." „Für die Kunst der Rumänen Siebenbürgens hat Petranu schon früher wertvolle Beiträge geliefert", „sein eigenes meist von größerer Sachkenntnis getragenes Urteil ..." Eine kürzere Besprechung desselben Rezensenten erschien in „Kyrios" III., 3, S. 342, Königsberg 1938.

„Südostdeutsche Forschungen", IV., 2, S. 460—62, Leipzig 1939. Weden gibt auf anderthalb Seiten eine Übersicht über das Werk „L'Art Roumain de Transylvanie" und bemerkt, „so ist der Verfasser doch vollkommen im Recht, wenn er schreibt, daß die Zahl der vor dem Weltkriege erschienenen einschlägigen Bücher und Artikel nur sehr gering und ihr Inhalt meist nicht vollwertig, im allgemeinen auch nur synthetischer Art war". „Wenn P. betont, daß die bäuerliche Kunst ebenso wie die Kunst der oberen Klassen in den Bereich der Kunstgeschichte fällt, so stimmen wir ihm darin selbstverständlich vollinhaltlich zu." „Durch die vielen Aufschlüsse, die der Verfasser über die Rolle gibt, die Osteuropa als Mittler zwischen asiatischer und abendländischer Kultur spielte, macht er sein Buch für

den Historiker fast ebenso wertvoll wie für den Kunstgeschichtsforscher. Seine geschichtlichen Exkurse reichen bis in die Völkerwanderungszeit zurück, lenken aber niemals vom Thema ab, sondern vertiefen das Verständnis des Lesers, für die Entwicklung der rumänischen Kunst." „Die Rolle, die Rumänien als Mittler zwischen orientalischer und abendländischer Kunst zufiel, wird besonders an den Steinkirchen ersichtlich, die z. T. byzantino-rumänischen, zum andern Teil abendländischen und auch eklektischen Stil aufweisen."

„Kyrios", Vierteljahresschrift für Kirchen- und Geistesgeschichte Osteuropas, III., 3, S. 247—49, Königsberg-Berlin 1938, gibt durch Charlotte Steinbrucker eine Übersicht in zweieinhalb Seiten und zieht daraus den Schluß: „Es ist das Verdienst Coriolan Petranus, den Wert der rumänischen Kunst Siebenbürgens im Unterschied zur sächsischen und ungarischen Kultur erschöpfend dargelegt zu haben."

Die *„Byzantinische Zeitschrift"*, XXXVIII., 2, S. 548, Leipzig-Berlin 1938, befaßt sich in 19 Zeilen mit der genannten Arbeit. „Der durch seine zahlreichen Studien und Monographien über die rumänische Kunst in Siebenbürgen bekannte Verfasser bietet im vorliegenden Band eine interessante synthetische Arbeit über diese Kunst, die er in zwei große Gruppen einteilt: 1. Die religiöse Kunst; 2. Die weltliche Kunst." Dieselbe Zeitschrift im Band XXXVI, S. 514, schreibt durch Universitätsprofessor E. Weigand über die Broschüre des Verfassers „Die Stellung Siebenbürgens in der byzantinischen Kunstgeschichte" wie folgt: „Es handelt sich hier um die Kunstdenkmäler der rumänisch-orthodoxen Bevölkerung, die zwar die Mehrheit bildete, aber in einer rechtlich und sozial gedrückten Lage lebte. Die Kirchen vertreten teils den rumänisch-byzantinischen, teils einen mit abendländischen Elementen durchsetzten Stil, während die Kirchenmalerei und das Kunstgewerbe in der Hauptsache reiner der östlichen Tradition folgt. Die Vermittlung der byzantinischen Einflüsse erfolgt naturgemäß zunächst durch die Moldau und Walachei."

Die *„Neue Zürcher Zeitung"* Nr. 783 vom 29. Mai, Zürich 1940, schreibt: „Coriolan Petranu (Klausenburg) hat sich durch die Darstellung rumänischen Kunstschaffens in Siebenbürgen in einer großen Reihe von Publikationen sehr verdient gemacht. Seine neueste Arbeit „L'Art Roumain de Transylvanie" (Bukarest 1938) soll so etwas wie eine Gesamtschau geben. Im Kapitel über die historischen Bedingungen zeigt er auf, wie infolge ungarischer und deutscher Herrschaft, die keine Rumänen in den Zünften duldete, der rumä-

nische Künstler auf das Gebiet der Volkskunst gedrängt wurde. Da weiter die orthodoxe Kirche sich höchstens einer mehr oder weniger kläglichen Duldung erfreute, blieb sie arm und konnte also keine großen Aufgaben bieten." „Andere Kapitel behandeln junge Kunst und — was dem Verfasser natürlich sehr am Herzen liegt — Wert und verkannte Bedeutung der rumänischen Kunst in Siebenbürgen."

„Deutsche Bauhütte", XL., 2, S. A. 14, Hannover 1940: „Der Verfasser des Werkes, weit über sein Vaterland hinaus als Forscher auf dem Gebiete der geschichtlichen rumänischen Künstler bekannt, bringt hier eine Monographie über die vielen Einzelgebiete der religiösen und der profanen Kunst aus der alten Zeit und der neuen zusammengefaßt. Dieses Werk ist geschrieben, um insbesondere in Frankreich Kenntnis von einem Gebiete der kunstgewerblichen Aufgaben zu geben, die durch Professor Petranu in Deutschland in weitesten Kreisen bekannt geworden sind."

„Prager Presse" vom 17. Juli, S. 11, Prag 1938: „Coriolan Petranu, der Kunsthistoriker der Universität von Cluj, ist heute unstreitig der beste Kenner siebenbürgischer Kunst. Wenn er es hier unternimmt, den rumänischen Anteil an der Kunst Siebenbürgens zu untersuchen, kann man im voraus sicher sein, daß seine Ergebnisse nicht nur wissenschaftlich fundiert sind, sondern daß sie gänzlich neues Material auf diesem wenig bekannten, aber dennoch umstrittenen Gebiet der Kunstgeschichte beibringen. Tatsächlich bemüht sich ja auch eine von politischen Propaganda-Rücksichten mehr als von wissenschaftlichen Grundsätzen geleitete Kunstgeschichtsschreibung, insbesondere die madjarische und ein Teil der neuesten deutschen, das transsylvanische Gebiet für sich zu reklamieren. Petranu geht dennoch unbeirrt seinen Weg. Er weist im Kirchenbau die byzantinischen Elemente unter Beibringung historischer, auf die Fürsten der Moldau und der Walachei zurückgehender Materialien auf und untersucht systematisch alle Denkmäler auf diese Elemente bis in die Ausstrahlungen der Kunst, um auf diese Weise darzutun, daß auch in künstlerischer Hinsicht Siebenbürgen von Rumänien mit vollem Recht für sich reklamiert werden kann."

„Zeitschrift für Kunstgeschichte", VIII., S. 86, Berlin 1939, schreibt durch C. Theodor Müller: „In diesem Mündigwerden des Volkstümlichen im Handwerklichen und Monumentalen seit der Renaissance werden Charaktere deutlich, die das Übergewicht des Deutschen in

den vorausgehenden Jahrhunderten nur noch klarer erscheinen lassen. Dies gilt auch von der Verselbständigung der künstlerischen Äußerungen der diesseits der Karpathen siedelnden Rumänen. C. Petranu hat deren Erforschung — auf dem Hintergrund rumänischer Kunstgeschichte — eine ausgezeichnete Monographie gewidmet (L'Art Roumain de Transylvanie, Bukarest 1938). Über sie wird mehr zu äußern sein, wenn einmal der noch ausstehende zweite Band mit den erforderlichen Abbildungen erschienen ist."

„Europäische Revue", XV., 6, S. 583, Stuttgart-Berlin 1939, durch Walter Gruber: „Ebenfalls in französischer Sprache ist die Arbeit des Klausenburger Kunstgeschichtlers Coriolan Petranu über die rumänische Kunst in Siebenbürgen geschrieben („L'Art Roumain de Transylvanie", Bukarest 1938), die hauptsächlich die verschiedenen Formen der rumänisch-orthodoxen Kirchenkunst behandelt. Ihren vollen Wert dürfte die Arbeit aber erst nach Erscheinen des angekündigten Bilder-Ergänzungsbandes erhalten."

„Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt", Nr. 19979 vom 19. November 1939, Sibiu (Hermannstadt): „Dank der Forschung Universitätsprofessor C. Petranu-Klausenburg konnte die Kunstgeschichte Siebenbürgens — in den letzten 20 Jahren — von manchem Vorurteil befreit werden. Natürlich wurde dem Rumänentum ein beachtenswerterer Platz eingeräumt, als es bisher, hauptsächlich in der ungarischen Forschung, der Fall war. Wenn heute noch nicht in allen Fragen Klarheit herrscht, so muß man doch zugeben, daß Petranus Bemühungen einen ungeheueren Beitrag zum Aufbau einer siebenbürgischen Kunstgeschichte bedeuten und sicher auch der Ergründung siebenbürgisch-sächsischer Kunst zugute kommen." Bezüglich der alten Kunst bemerkt der Rezensent: „Es ist der wertvolle und tiefgründigere Teil: Langjährige Erfahrungen, reiche bibliographische Informationen und ein tiefes Verständnis für diesen Zweig der Kunst!" „Wenn die Seiten über die moderne Kunst manchmal von fragmentarischem Charakter sind, so darf nicht geleugnet werden, daß der Anfang auf diesem Gebiet endlich gemacht wurde und eine Grundlage geschaffen wurde, auf die man nun aufbauen kann. Auf 15 interessanten Seiten ist auch der rumänischen Volkskunst gedacht."

„Kronstädter Zeitung", 103, 9, S. 4, vom 12. Januar 1939, durch Franz v. Killyen: „Der auch in den Kreisen unserer heimatkundlichen Forschung bekannte Kunsthistoriker der Klausenburger Uni-

versität legt . . . die erste wissenschaftlich zusammenfassende Abhandlung über die siebenbürgisch-rumänische Kunst vor. Klarer methodischer Aufbau und eine sehr umfangreiche Quellenkenntnis, von Anfang an die Stärken Petranus, kommen auch in diesem Werk bestens zum Ausdruck", „so ist dieses Werk als ganzes doch vortrefflich geeignet, einem die Kulturleistungen des Siebenbürger Rumänentums auf dem Gebiet der Kunst vor Augen zu führen. Auch der Freund der sächsischen Volkskunst und sächsischer Kunstgeschichte erhält durch diese Arbeit wertvolle Anregungen, da Petranu besonders der sehr schwierigen Frage des gegenseitigen Einflusses der drei Völker unserer Heimat an der Kunst nachgeht." „Als zweifellos größte eigene künstlerische Leistung der Siebenbürger Rumänen auf dem Gebiete der Baukunst sind die vielen Holzkirchen des Erzgebirges anzusehen, die oft von herbem, eigenartigem Zauber beseelt sind. Petranu, der beste Kenner der rumänischen Holzkirchen, über die er mehrere Monographien verfaßt hat, vermag auch hier ihre Eigentümlichkeiten in kurzer Charakteristik ausgezeichnet zu veranschaulichen." Die Volkskunst sieht Killyen als „die größte künstlerische Leistung der Rumänen" an. „Die geringe Anzahl geschichtlicher Baudenkmäler bei den Rumänen Siebenbürgens ist wohl aus ihrer sozial so unfreien Stellung zu erklären: sie hatten kein Heimatrecht in den Städten, wurden in den Zünften nicht geduldet und konnten sich so auch nicht zu fachkundigen Meistern heranbilden. Auch fehlte ihnen ein volkstreuer Adel . . ."

Eine Anzahl von Gelehrten, und gerade die ansehnlichsten, haben sich schriftlich über die rumänische Kunst Siebenbürgens und über das Werk des Verfassers „L'Art Roumain de Transylvanie" ausgesprochen.

Jean Alazard, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Alger, Direktor des dortigen Kunstmuseums, schreibt in seinem Briefe vom 20. November 1938: „Je me réjouis de l'occasion qui m'est ainsi offerte de vous dire quel intérêt remarquable j'ai trouvé à vos publications si savantes concernant l'art roumain en Transylvanie." „Je crois que vous avez établi vraiment d'une façon définitive et absolue la personnalité des oeuvres d'art roumaines de Transylvanie. Vos travaux sur les églises de bois montrent jusqu'à l'évidence que l'architecture roumaine de Transylvanie se différencie de la façon la plus nette de l'architecture hongroise et de l'architecture saxonne. Vous avez très bien démonstré que les Roumains de Transylvanie ont

joué le rôle d'intermédiares entre les artistes byzantins et les artistes d'Occident: cela prouve bien l'originalité de leur art, faite d'un charme très personnel", „une broderie roumaine est aussi éloignée que possible, par son esprit, d'une broderie hongroise. Il y a dans ce qui est roumain une fraicheur d'inspiration, une élégance de lignes et de tons que ne nous offre pas ce qui est hongrois, saxon ou ruthène. — Aussi bien l'autonomie de l'art roumain de Transylvanie est-elle évidente. Vous avez rendu un grand service à l'étude des problèmes artistiques en ces pays où se confrontent des traditions diverses en démontrant que la tradition roumaine a affirmé partout sa vitalité et son originalité. Les vicissitudes politiques n'ont en rien entamé cette originalité: cela seul suffit à prouver combien elle tenait au coeur même de la race roumaine. Quiconque voyage en Transylvanie est frappé par le contrast qu'il y a entre ce qui est roumain et ce qui ne l'est pas: vos travaux ont lumineusement montré de quoi était fait ce contraste." Derselbe schreibt in seinem Briefe vom 28. Dezember 1938: „J'y trouve excellemment analysé et détaillé tout ce qui fait l'originalité de la tradition artistique roumaine en Transylvanie: c'est une étude très complète et décisive. S'ajoutant à ce que vous avez déjà publié sur des sujets analogues, cette oeuvre nous donne la meilleure idée de ce que la Transylvanie doit aux traditions roumaines, si profondes en ce pays."

Louis Réau, Direktor des Französischen Instituts von Wien, äußert sich in seinem Briefe vom 12. Juni folgendermaßen: „Je viens de lire avec beaucoup d'intérêt l'étude très complète que vous avez consacrée à l'art roumain de Transylvanie. Vous avez parfaitement montré la vitalité et l'originalité de cet art populaire, malgré des circonstances politiques très défavorables dont il a su triompher. Je suis persuadé que, grâce à vos efforts opiniâtres, les historiens d'art étrangers qui, faut d'une information impartiale, étaient tentés de sacrifier un art qu'on prétendait réduire à des éléments germaniques, slaves ou magyars, lui rendront finalement justice. Vos revendications, appuyées sur une érudition très solide, ne seront certes pas inutiles et vous aurez bien mérité de la Transylvanie roumaine."

Charles Lalo, Professor an der Sorbonne, bemerkt in seinem Briefe vom 11. Juli 1938: „Votre travail sur „l'Art Roumain de Transylvanie" est très intéressant, et je suis heureux que vous l'ayez écrit en français. Il aidera à faire connaître et aimer votre beau pays, dont

la vie populaire a un dynamisme que vous avez heureusement caractérisé."

Raymond Bayer, Sekretär des II. Internationalen Kongresses für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft von Paris, urteilt in dem Briefe vom 20. Juni 1938 wie folgt: „Rien n'est plus instructif que l'analyse que vous donnez des éléments de cet art si captivant et si complexe. Je comprends qu'un historien de l'art de valeur s'y attache et veuille en faire son étude favorite."

Geh. Rat *Paul Clemen*, Universitätsprofessor in Bonn, schreibt in seinem Briefe vom 9. Juni 1938: „Schon ein flüchtiger Einblick zeigt mir, wie viel wir hier zu lernen haben. Lebhaft interessieren mich die Mitteilungen über die älteren kirchlichen Malereien. Völlig überraschend ist für uns, was Sie über die Kunst dieses Gebiets in der allerletzten Zeit zu sagen haben. Ich verfolge dabei mit Bewunderung Ihre eigene Arbeit und die des von Ihnen geleiteten Kunsthistorischen Instituts."

Joaquin Sainz de los Terreros, Architekt in Madrid, teilt in seinem Briefe vom 10. Mai 1938 folgendes mit: „Je trouve que cette architecture des petites églises en bois est peut-être la manifestation la plus intéressante du vrai art architectonique autochtone de votre pays."

Charles van den Borren, Professor an der Universität Lüttich, schreibt in seinem Briefe vom 19. Juni: „C'est là un tableau d'ensemble admirablement réussi et d'une documentation très riche. J'ai surtout goûté les chapitres relatifs aux églises de bois et à l'art paysan, dans ses diverses manifestations."

Zdenek Wirth, Ministerialrat in Prag, sagt in seinem Briefe vom 24. Juni 1938: „Ihr neues Buch „L'art Roumain de Transylvanie" ist sehr interessant und öffnet uns neue Ausblicke auf den Zusammenhang der Kunst in Ihrem Lande und in den Nachbarländern."

Sigurd Curmann, Reichsantiquar Schwedens, äußert sich in seinem Schreiben vom 10. Juni 1938: „C'est bien précieux d'avoir un aperçu de cet art en un langage international." „Votre intéressante étude . . ."

Prof. *Sigurd Erixon*, vom Nordischen Museum in Stockholm, schreibt mir am 6. Februar 1940: „Ich bediene mich der Gelegenheit, Ihnen zu sagen, daß ich Ihr Werk über die rumänische Kunst sehr hoch schätze."

Untersuchen wir vergleichend die oben angeführten Würdigungen, so können wir feststellen, daß vor allen die französischen Gelehrten

Alazard und Réau die größte Bewunderung für unsere Kunst haben. Der erste hebt die Originalität, den persönlichen Reiz, die Frische der Inspiration, die Eleganz der Linien und der Töne, die Autonomie der rumänischen Kunst Siebenbürgens hervor. Réau bemerkt die Vitalität und Originalität der Volkskunst, Lalo die Dynamik des Volkslebens, Bayer findet sie fesselnd und umfassend. Der Spanier Sainz de los Terreros hält die Holzkirchen für die vielleicht interessanteste Äußerung der autochtonen Baukunst; der Siebenbürger Sachse Killyen sieht ebenfalls in den Holzkirchen die zweifellos größte eigene künstlerische Leistung der Siebenbürger Rumänen auf dem Gebiete der Baukunst; der Belgier van den Borren schätzte am meisten von unserer Kunst die Holzkirchen und die Volkskunst. Nach Killyen ist die Volkskunst die größte künstlerische Leistung der Rumänen. Nach Weidhaas erhebt sich die Volkskunst auf beachtliche Höhe. Auf die von gewissen ungarischen Kunsthistorikern gestellte Frage: ob die Volkskunst in das Bereich der Kunstgeschichte gehöre oder nicht, antwortet Weden bejahend, übrigens beanstandet keiner der Rezensenten, daß ich sie als ein Kapitel in mein Werk eingeführt habe. In einer anderen, ebenfalls von ungarischen Kunsthistorikern gestellten Frage: ob die Holzkirchen im Anschluß an die monumentale Kunst behandelt werden sollen oder im Rahmen der Volkskunst, entscheidet sich Weidhaas für den Anschluß an die monumentale Kunst. Derselbe betont, daß die Holzkirchen ganz gewiß nicht madjarisch sind. Alazard stellt fest, daß die rumänische Architektur sich in deutlicher Weise von der sächsischen und ungarischen Architektur unterscheidet, ebenso die Stickkunst. Die Bevorzugung des geometrischen Schmuckes in der hier gegebenen Ausschließlichkeit ist nur den Rumänen eigen und zweifellos rumänisch, wie Weidhaas richtig bemerkt. Die alte rumänische Kunst hat eine Mittlerrolle zwischen orientalischer und abendländischer Kultur, haben Weden, Weigand, Alazard anerkannt, die ungünstige politische Lage, die Unterdrükkung Weidhaas, Weigand, Killyen, Alazard, Réau und die „Neue Zürcher Zeitung". Daß die Zahl der vor dem Weltkrieg erschienenen Publikationen über unsere Kunst nur sehr gering und diese selbst nicht vollwertig sind, gibt Weden zu und daß in der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung betreffend Siebenbürgen, sowie in einem Teile der neuesten deutschen, politische Propagandatendenzen spürbar sind, konstatiert die „Prager Presse".

Die Würdigungen meines Buches „L'Art Roumain de Transylvanie" sind zum größten Teil von den deutschen Gelehrten geschrieben worden, obzwar zu bemerken ist, daß es in gleicher Weise von den Deutschen wie von den Franzosen geschätzt wurde, mit dem Unterschiede, daß, während bei den Franzosen die Anerkennung ohne Vorbehalt geschieht, bei den Deutschen — wie wir sehen werden — z. T. Bemerkungen oder Einwände gemacht werden. Die Würdigungen des Werkes können wir wie folgt zusammenfassen: die erste Synthese dieser Kunst (Byzantinische Zeitschrift, Killyen, Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt), ein wunderbar gelungenes Gesamtbild und sehr reiche Dokumentation (van den Borren), die Persönlichkeit der rumänischen Kunst Siebenbürgens in einer endgültigen und absoluten Form festgelegt (Alazard), das Verdienst, den Wert der rumänischen Kunst Siebenbürgens im Unterschied zur sächsischen und ungarischen Kultur erschöpfend dargelegt zu haben (Steinbrucker), für den Historiker fast ebenso wertvoll, wie für den Kunstgeschichtsforscher, seine Exkurse vertiefen das Verständnis (Weden), klarer, methodischer Aufbau und eine sehr umfangreiche Quellenkenntnis, vortrefflich geeignet, einem die Kulturleistungen des Siebenbürgischen Rumänentums vor Augen zu führen, wertvolle Anregungen für den Freund der sächsischen Volkskunst und sächsischer Kunstgeschichte, der beste Kenner der rumänischen Holzkirchen (Killyen), öffnet neue Ausblicke auf den Zusammenhang mit den Nachbarländern (Wirth), wissenschaftlich fundierte Ergebnisse, gänzlich neues Material (Prager Presse), die Kapitel über Volkskunst wichtig und voll originalen Urteils (Weidhaas), dank seiner Forschung konnte die Kunstgeschichte Siebenbürgens von manchem Vorurteil befreit werden (Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt), dank dieser Anstrengungen werden die fremden Kunsthistoriker endlich den Rumänen Gerechtigkeit widerfahren lassen, der Verfasser hat sich große Verdienste um Siebenbürgen erworben (Réau), er hat sich sehr verdient gemacht (Neue Zürcher Zeitung), durch seine zahlreichen Studien und Monographien bekannt (Byzantinische Zeitschrift), weit über sein Vaterland hinaus als Forscher bekannt (Deutsche Bauhütte).

Ziehen wir die Schlußfolgerungen über die Würdigungen der rumänischen Kunst Siebenbürgens, wie meines Werkes, so *muß man zugeben, daß der rumänischen Kunst Siebenbürgens vor allem den Holzkirchen und der Volkskunst, wie auch dem Buche schwerlich*

größere Lobsprüche gebracht werden könnten. Außer den künstlerischen Qualitäten wird der nationale Charakter hervorgehoben und die Rezensenten haben in manchen Streitfragen der madjarischen und rumänischen Kunstgeschichtsschreibung ihr Urteil gefällt, und zwar zu unseren Gunsten.

Gehen wir nun auf die Untersuchung der Einwände, die erhoben wurden, ein. Sie sind gering an Zahl und selten begründet. Fünf von den deutschen und zwei von den rumänischen Rezensenten (Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Neue Zürcher Zeitung, Zeitschrift für Kunstgeschichte, Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt, Europäische Revue, Patria, Ştirea) bedauern oder beanstanden das Fehlen des Abbildungsbandes. Mit vollem Recht! Aber für diesen Mangel ist nicht der Verfasser verantwortlich, sondern die Herausgeber. Wer einmal die Korrespondenz des Verfassers mit den Herausgebern durchsehen will, sie befindet sich im Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars, wird sich von der großen Mühe und dem wiederholten Drängen des Verfassers um das Erscheinen des Abbildungsbandes überzeugen.

Von den deutschen Rezensenten ist vielleicht Weidhaas am tiefsten in die Probleme der rumänischen Kunst Siebenbürgens eingedrungen. Seine günstige Würdigung haben wir oben kennengelernt. Dennoch können wir nicht alle seine Ansichten teilen, weil sie z. T. Übertreibungen und Irrtümer enthalten. In der Einleitung schreibt er: „Wird die rumänische Kunstgeschichte dauernd nur einseitig von Rumänen betrieben, so würde der Wissenschaft schließlich die Wahrnehmung und das Bewußtsein davon entgehen, daß auch in diesem Lande die deutsche kulturelle Kraft zum Aufbau der Kunst beigetragen hat", und „In einem Lande aber, in dem westliche, d. h. also vorwiegend durch Deutschland vermittelte oder überhaupt deutsche Einflüsse eine so große Rolle gespielt haben, darf die kunstgeschichtliche Arbeit unter den für uns Deutsche wichtigen Gesichtspunkten nicht länger nur auf die Belehrung angewiesen bleiben, die von rumänischer Seite selbst geschieht." Die erste Behauptung ist ganz falsch. Eben *der Unterzeichnete war der erste, der den deutschen Einfluß in der siebenbürgisch-rumänischen Kunst entdeckt und hervorgehoben hat, und der zu wiederholten Malen betont hat, daß alles, was in dieser Provinz westlich ist, gewöhnlich auf die Siebenbürger Sachsen und auf die sonstigen Deutschen oder auf deren Einfluß zurückgeht.* Man

lese die Wochenschrift „Kirchliche Blätter" ,XVIII, 12, S. 142, Hermannstadt 1926, und die Zeitungen „Kronstädter Zeitung" vom 13. März 1926, „Bistritzer Deutsche Zeitung", XVI, 1, vom 3. Januar 1928, „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt" vom 22. Februar 1928 und 19. Februar 1928, „Kronstädter Zeitung" vom 30. April 1931 und die „Südostdeutsche Tageszeitung" vom 21. Mai 1942, die alle berichten, daß ich den sächsischen Einfluß behandelt habe. Professor H. R(ehner) schreibt im „Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt" vom 19. Februar 1928: „. . . betrachtet das Kunstschaffen seiner sächsischen Mitbürger mit Freude und innigem Verstehen. Neidlos sieht er als Sohn eines von dem Geschick während der letzten Jahrhunderte weit weniger begünstigten Volkes die Kunst der Sachsen wachsen und sich entwickeln. Aus seinen Vorlesungen, die er im Winter 1924—25 an der Universität Klausenburg über sächsische Kunst hielt, konnte man seine Freude an unserem Schaffen und eine anerkennende Bewunderung für das Geleistete klar heraushören." „Die siebenbürgisch-sächsische Kunst büßt . . . nichts von ihrem Glanze ein. Prof. Petranu sucht vielmehr mit scharfem Blick ihren Einfluß auf die Kunst der anderen Nationen Siebenbürgens zu erkennen." Aber noch mehr! *Zu wiederholten Malen verteidigte ich die sächsische Kunst vor den Eingliederungsversuchen in die ungarische Kunstgeschichte, in hartem und uneigennützigem Kampfe mit den ungarischen Kunsthistorikern, sogar auf internationalen Fachkongressen.*[1] Meine Haltung hat Anerkennung und Dankbarkeit von sächsischer Seite zur Folge gehabt. Die *„Siebenbürgische Viertel-*

---

[1] *C. Petranu* in „Klingsor" III, 5 Braşov 1926. — *Idem:* Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen. Cluj 1927, S. 3, 42—3. — Bisericile de lemn din jud. Arad. Sibiu 1927, S. 50. — Monumentele Istorice ale jud. Bihor, Sibiu, 1931. S. 42 — in „Strzygowski Festschrift" Klagenfurt 1932, S. 127—8 — in „Résumés des communications présentées au VII. Congrès international des sciences historiques. Warszawa 1933, S. 157. — XIII-e Congrès International d'Histoire de l'Art. Actes du Congrès. Stockholm 1933, S. 52, 133, 292—3, 299. — L'histoire de l'art hongrois au service du révisionnisme. Bucureşti 1934, S. 8, 18—19 — in der „Zeitschrift für Kunstgeschichte" IV, 3, S. 154—6, Berlin 1935 — Discuţii asupra sintezei artei ardelene. Cluj 1935, S. 2—6 — in „Kyrios" Königsberg 1936, 1. S. 365—6. 376, 378—9 — „Begriff u. Erforschung der nationalen Kunst" München 1937, 11—13, 2 („Südostdeutsche Forschungen" München 1937, II. S. 85—6, 75. — Die Renaissancekunst Siebenbürgens" Leipzig, 1939, S. 10—21 („Südostdeutsche Forschungen" IV. 2, S. 314—327) — „Siebenbürgisch Deutsches Tageblatt" von 23. II. 1941.

jahrsschrift", 58, 1/2, S. 189—90, schreibt 1935: „Petranu läßt dem Kulturschöpfertum der Sachsen alle Gerechtigkeit widerfahren." Sektionsrat *Dr. Julius Bielz* äußert sich in seinem Briefe vom 29. Juli 1937 folgendermaßen: „Der Eindruck sachlicher Objektivität, den ich schon gelegentlich Ihres Vortrages in Bern hatte, wird beim Durchlesen noch mehr vertieft und dürfen wir Sachsen Ihnen für die anerkennende Wertung unseres Kunstschaffens besonderen Dank wissen."

Derselbe schreibt in der Broschüre: „*Schrifttum zur Kunst in Siebenbürgen*" (herausgegeben vom Institut für Deutsche Ostarbeit, Krakau 1943), S. 4—5, über meine Arbeiten: „Der Verfasser betont die Bedeutung deutscher Kunstschöpfung in Ungarn gegenüber der Tendenz der Budapester Kunsthistoriker, den Anteil, den Deutsche, Rumänen, Slowaken daran haben, zu übergehen." „Der Verfasser tritt für das Kunstschöpfertum der siebenbürgischen Deutschen gegenüber der Tendenz ungarischer Kunstgeschichtsschreibung ein, die Kunstdenkmäler in Siebenbürgen für magyarische Schöpfungen auszugeben." Professor *Dr. Fritz Holzträger* schreibt in der „Siebenbürgischen Vierteljahrsschrift", 60, 1—2, S. 138, 1937: „Es muß lobend anerkannt werden, daß Prof. Petranu in seinen Streitschriften bisher den Wissenschaftler nicht in den Hintergrund hat drängen lassen . . . und daß er dabei auch den Schild über die angegriffene sächsische Kunstwissenschaft in ritterlicher Weise gehalten hat." Die „*Deutsche Zeitung*", X, 395, Cluj, vom 1. Mai 1940, schreibt: „Das sächsische Volk kann Prof. Petranu nur dankbar sein, daß er aus dem reichen Schatz seiner Kenntnisse ohne nationale Voreingenommenheit der Bildung einer Legende rechtzeitig entgegengetreten ist, durch deren Festsetzung der geistig - kulturelle Besitz des siebenbürgischen Deutschtums und die Größe seiner Kulturleistung in der Vergangenheit geschmälert worden wären."

Nur die madjarischen Fachgelehrten konnten sich mit dieser Einsetzung des deutschen Kunstbeitrags in Siebenbürgen in seine Rechte nicht zufriedengestellt erklären, welche um so schwerwiegender ist, als sie von einem Nichtdeutschen, der seit 25 Jahren mit der siebenbürgischen Kunst sich befaßt, herrührt. Es folgten grobe, heftige, beleidigende Kritiken an mir in den ungarischen Zeitschriften, die mit Entrüstung die Waffenbrüderschaft der sächsischen und rumänischen Kunsthistoriker feststellen und eine unversöhnliche Feindschaft zwischen Rumänen und Ungarn. „*Magyar Szemle*", XVIII, 1,

S. 72 (Budapest 1936), schreibt: „So schloß sich der Veteran der sächsischen Kunsthistoriker, Victor Roth, Coriolan Petranu an. Letzterer verkündet, sich auf die Werke Roths stützend, daß es in Siebenbürgen nie eine wertvolle und beachtenswerte madjarische Kunst gegeben habe; wenn sie da war, so schufen sie die sächsischen Meister oder die eingewanderten Deutschen. Die wahren Verteidiger der abendländischen Kultur in Siebenbürgen waren die Sachsen, nicht die madjarischen Grafen, die nur die Rolle der ausbeutenden, unterdrückenden, herzlosen Oligarchie spielten." In der Zeitschrift *„Erdélyi Múzeum"*, XL, 10—12, S. 337, Klausenburg 1937, lesen wir: „In den literarischen Diskussionen zwischen Madjaren und Sachsen machen sich die Rumänen natürlich immer den sächsichen Standpunkt zu eigen, in enger Waffenbrüderschaft mit Victor Roth und seinem Kreise." Die Budapester Kunstzeitschrift *„Magyar Müvészet"*, XII, 10, S. 318, 1936, schreibt: „Die rumänischen Kunsthistoriker verfolgen mit lebhaftem Beifall jene Bestrebung der Sachsen, um jedes der abendländischen Formenwelt gehörende Denkmal als deutsches geistiges Eigentum zu erklären. Das Ergebnis ist klar, das Madjarentum hatte nach diesen keine Rolle im künstlerischen Leben Siebenbürgens." *„The Hungarian Quarterly"*, V, 4, 1939, schreibt: „Die Behauptung der deutschen Forscher, daß die siebenbürgische Kultur deutschen Ursprungs ist, wurde auch von den Rumänen übernommen und aufrecht erhalten." Aus all diesem können wir folgern, daß die angeführte B e h a u p t u n g v o n W e i d h a a s u n r i c h t i g, a b e r a u c h u n g e r e c h t i s t. Sonst soll jeder Beitrag zur Kenntnis der deutschen Auswirkung in der Kunst — abgesehen von der Nationalität des Forschers — willkommen sein, um so mehr, wenn der Forscher ein Produkt der deutschen Wissenschaft ist und wenn deutsche Kunsthistoriker, die sich diesem Problem gewidmet hätten, fehlen. Niemand wird einen deutschen Gelehrten hindern, ähnliche Untersuchungen zu unternehmen, im Gegenteil, wir werden uns freuen, falls sie streng sachlich durchgeführt werden, da sie eine bessere Kenntnis der rumänischen Kunst ermöglichen. Aber zu verlangen, daß Deutsche die Geschichte der rumänischen Kunst schreiben sollen, damit das Bewußtsein des deutschen Beitrages nicht verloren gehe, überschreitet das Maß. Weidhaas verwechselt die rumänische Kunstgeschichtsschreibung mit der madjarischen. Seine Forderung ist berechtigt bezüglich der madjarischen Kunstgeschichte: die madjari-

schen Kunsthistoriker verschweigen fast immer den deutschen ungeheuer großen Beitrag; wenn man aus der Geschichte der madjarischen Kunst die zweifellos deutschen Denkmäler, sowie die wahrscheinlich deutschen oder jene deutschen Geistes und deutscher Form ausscheiden würde, so bliebe für die Madjaren verzweifelt wenig übrig, man könnte leicht eine Geschichte der deutschen Kunst in Ungarn schreiben. Aber die rumänische Kunst ist etwas ganz anderes: hier ist die Grundlage nicht deutsch, sondern byzantinisch-rumänisch, der deutsche Einfluß beschränkt sich auf gewisse Einzelheiten, Gattungen und Fälle und die rumänischen Kunsthistoriker haben es nie aus politischen Gründen nötig gehabt, diese totzuschweigen, im Gegenteil, sie haben diese objektiv berücksichtigt. Vielleicht ist eben diese Sachlichkeit die Ursache, wenn Weidhaas mehr deutschen Einfluß vermutet, als tatsächlich vorhanden ist. Aber drehen wir den Spieß um: würden im gegebenen Falle der harmonischen Übereinstimmung rumänischer und sächsischer Kunstgelehrten, die letzteren es nicht als taktlos ansehen, wenn wir verlangen würden, daß die Geschichte der sächsischen Kunst von uns Rumänen geschrieben sein müsse, denn sonst würden die rumänischen Einflüsse übersehen werden? Es ist uns nicht recht klar, was Weidhaas meint, wenn er von einer „kunstgeschichtlichen Arbeit unter den für uns Deutsche wichtigen Gesichtspunkten" spricht. Ich arbeite nach den Gesichtspunkten und nach der Methode von Strzygowski, Dworák, Tietze, z. T. auch von Goldschmidt und Wölfflin, was den Rezensenten befriedigen könnte; ich fürchte, es könnte ein politischer Gesichtspunkt gemeint sein, diesen würde ich aus sachlichen Gründen abweisen. Anschließend möchte ich bemerken, daß ich auch an ein Mündigwerden des Volkstümlichen im Handwerklichen und Monumentalen, in der Verselbständigung der rumänischen Kunst diesseits der Karpathen durch das deutsche Übergewicht, wie C. T. Müller meint, nicht glaube, da die südöstlichen Einwirkungen ebenso oder vielleicht schwerwiegender sind. Dieses subjektive nationale Vorgreifen hätte ausbleiben können.

Nun die sachlichen Einwendungen von Weidhaas. Er nimmt slavische Einflüsse bei den Holzkirchen an, so bei dem Turm, den er bei den slavischen Völkern zwischen Böhmerwald und San-Dnjestr gemeinsam findet. Nach unserer Ansicht handelt es sich hier um einen siebenbürgisch-sächsischen Einfluß. Weidhaas glaubt nicht an rumänische Herkunft des Holzkirchentypus der Karpathen-Ukraine

aus den folgenden Gründen: 1. Geht die Verbreitung der Gattung weit über die Grenzen hinaus, die je von rumänischen Aufbaukräften erreicht worden sein können; 2. gehören die ältesten nachweisbaren Holzkirchen in den ukrainischen Apşa-Distrikt; 3. steht die rumänische Holzkirche von Budeşti (Maramureş) am Rande des ukrainischen Sprachgebietes. Diese scheinbar überzeugenden Gründe sind haltlos, wie ich 1. in meinem Aufsatz „Nouvelles Discussions etc.", Bukarest 1939, S. 4—11 das Alter und die Verbreitung des rumänischen Elementes in jener heute ukrainischen Gegend ausführlich dargelegt habe. Das Werk von M. Dragan (1937) über die ukrainischen Holzkirchen gibt in seinen 266 Abbildungen nicht eine einzige vom rumänischen Typus an, wahrscheinlich in der Überzeugung, daß der national-ukrainische Typus die Holzkuppelkirche ist und nicht die vom rumänischen Typus mit Westturm, der bei den Ukrainern eine Ausnahmserscheinung ist; 2. sind Unter-Apşa und Mittel-Apşa auch heute reinrumänische Dörfer und diese Holzkirchen von rumänischem Typus haben kein höheres Alter als jene der Rumänen Siebenbürgens; 3. befindet sich die älteste datierte rumänische Holzkirche nach den neuesten Forschungen im Komitat Hunedoara (Süd-Siebenbürgen) im Dorfe Almaşul mic: 1624; auch im Zentrum Siebenbürgens (Komitat Cluj etc.) findet man denselben Typus in zahlreichen Exemplaren. Der Rezensent ist bei der Darstellung des Denkmälerbestandes für eine historisch - kunstgeographische Aufteilung, bei der Behandlung der Volkskunst für eine genetische Darstellung an Stelle der rein Typologischen. Schwer durchführbare Forderungen für das Anfangsstadium der rumänischen Kunstgeschichtsschreibung Siebenbürgens! Wir sind froh, daß es uns wenigstens so gelungen ist. Ungerecht ist es, die Kirche von Densuş aus der rumänischen Baukunst auszuscheiden (S. V. Vătăşianu: Vechile biserici de piatră româneşti din jud. Hunedoara, Cluj 1930). Wir haben keine Kenntnis von madjarischen anspruchsvolleren kunstgewerblichen Gegenständen bei den siebenbürgischen Rumänen. Bezüglich der Malereien der Holzkirchen müssen wir bemerken, daß sie unmittelbar auf grundiertem Holz aufgetragen wurden und nur an den Berührungsstellen der Bretter auf schmalen Leinwandstreifen. Es ist unbegreiflich, wie die rumänischen Ortsnamen einer Provinz Rumäniens mit rumänischer Majorität „recht lästig" sein könnten, da es sich zumeist um rein rumänische Ortschaften handelt, die keinen deutschen Namen haben (vielleicht glaubt Rezensent, es sei von Ort-

schaften mit gemischter Bevölkerung die Rede). Daß die Galerien der siebenbürgischen Holzkirchen, die muntenischen Kirchenvorhallen und die zeltartige Ausbildung des Turmhelmes die der Moldau beeinflußt hätten, wie das Myslivec glaubt, scheint mir unwahrscheinlich zu sein, da sie dort ebenso gut selbständig entstanden sein könnten. In der Würdigung der rumänischen Kunst habe ich als Rumäne auf die eigenen Lobsprüche verzichtet, um keinen subjektiven und voreingenommenen Eindruck zu machen, deshalb habe ich die Ansichten der unparteiischen Fremden angeführt. Sie sind uns um so wertvoller, da sie in der Vergangenheit in der Kunstgeschichte so ziemlich gefehlt haben.

Das „Siebenbürgisch-Deutsche Tageblatt" macht zwei kritische Bemerkungen: 1. müßte mein Werk in rumänischer Sprache und falls ein größerer Leserkreis erstrebt worden ist, in deutscher Sprache erscheinen, da sie eine in Siebenbürgen gesprochene Weltsprache ist; 2. ist der Abschnitt über moderne Kunst manchmal von fragmentarischem Charakter. — Beide Bemerkungen finde ich richtig, doch fühle ich mich in beider Hinsicht gerechtfertigt. Die Arbeit wurde zuerst rumänisch geschrieben, fand aber keinen Verleger; in dieser Lage war ich glücklich, als die Rumänische Akademie durch das Institut für nationale Geschichte eine Arbeit über denselben Gegenstand für die Besucher des rumänischen Pavillons der Internationalen Ausstellung von Paris 1937 verlangte. In diesem Falle konnte die Veröffentlichung nur französisch erscheinen und ich bedauere dies nicht, da sie in dieser Sprache einen großen Kreis von Fremden mit französischer Bildung unterrichten konnte; das deutsche Publikum hatte schon früher eine Synthese in deutscher Sprache von mir („Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen", Cluj 1927). Bezüglich der modernen Kunst ermangelte es bisher nicht nur einer allgemeinen Übersicht, sondern auch — abgesehen von 4—5 Künstlern — der Monographien, Aufsätze und sogar der Daten. Es war eine anstrengende Arbeit das zerstreute und längst vergessene Material zusammenzubringen; die rumänischen Fachgelehrten werden gewiß entzückt sein, so viel neues, ungeahntes Material aus Siebenbürgen in einer Synthese zu haben. Ohne den Anspruch zu erheben das vollständige Material gesammelt zu haben, habe ich das Bild aus den bisher gesammelten Daten skizziert, wir sind aber noch weit von einer Geschichte der siebenbürgisch-rumänischen Kunst im 19. Jahrhundert. Rezensent hat volle Berechtigung zu be-

haupten, daß „eine Grundlage geschaffen wurde, auf die man nun aufbauen kann".

Trotz der günstigen Äußerungen bleibt mein strengster Kritiker mein gewesener Schüler, Franz v. Killyen. Ich übergehe den Ton des scharfen Urteils, den weder ich, noch andere dankbare Schüler unseren Professoren gegenüber zu gebrauchen imstande wären und den keiner der angeführten Gelehrten gebraucht hat. Ich werde seine Irrtümer wohlwollend, wie einst im Seminar, richtigstellen. Killyen nennt den Band, in welchem meine Arbeit erschienen ist, „La Transylvanie", antirevisionistisch und auch in meinem Werk vermutet er derartige Tendenzen. Er wirft mir vor, daß die Langschiffkirchen, sowie die sächsischen Einflüsse auf die rumänische Kunst zu kurz kommen, daß ich bezüglich der Székler S. Opreanu folge, daß ich für die Entstehung der Holztürme außer dem sächsischen Einfluß seit 1931 eine zweite Möglichkeit aus den römischen Türmen zulasse. Nach ihm habe ich der rumänischen Volkskunst über Gebühr wenig Raum gewidmet und er bezeichnet meine Arbeit als eine „mehr historische, denn kunsthistorische." Es ist für jedermann klar, daß ein von der Akademie herausgegebenes, von einem Universitätsinstitut veröffentlichtes Werk nicht antirevisionistisch, also politisch, genannt werden darf, um so weniger, da dieses große Werk in seinen anderen Bänden, Muntenien, Moldau etc., behandelt, die gegen keinen Revisionismus zu kämpfen hatten. Das beweist die streng wissenschaftliche Haltung des Ganzen. Wie bereits gesagt, war das Werk für die gelehrten Besucher des rumänischen Pavillons der Internationalen Ausstellung von Paris 1937 bestimmt, sein Zweck war also, Rumänien im Auslande bekannter zu machen. Von den Langschiffbauten habe ich die kunsthistorisch wichtigsten hervorgehoben, ein noch längeres Verzeichnis wäre ermüdend und belastend gewesen (s. was Weidhaas darüber sagt). Über den sächsischen Einfluß in der rumänischen Kunst fehlt, außer meinen eigenen Bemerkungen, bisher ein Aufsatz; nur nach dem Erscheinen meines Werkes gab 1939 Frl. Dr. L. Netoliczka in wenigen Zeilen darüber Auskunft (Metoda de cercetare a portului popular, Văleni 1939, S. 7); Dr. J. Bielz hat auch nur vor kurzem darüber seine Bemerkungen niedergeschrieben. Es war unmöglich, in dieser Hinsicht etwas zu improvisieren. Niemand hat das Recht, mich deshalb zu kritisieren, daß ich mich in der Székler-Frage S. Opreanu anschließe, einem Fachmann, der seit 20 Jahren sich diesem Problem widmet, der in den „Südostfor-

schungen", Leipzig 1940; V, 2—3, S. 701 als „gründlich" und „gewissenhaft" besprochen wurde, zumal, da die Kunst der Székler eine Bestätigung der Ansichten Opreanus vor die Augen führt. Die zweite Alternative bei der Erklärung der Entstehung der Holztürme geschah auf Grund eines wohlbegründeten Aufsatzes, es wäre viel bequemer und konsequenter an meiner früheren Ansicht festzuhalten, mein Respekt für die wissenschaftliche Wahrheit hat mich aber dazu gebracht. Es war unmöglich, die Volkskunst in einem größeren Kapitel zu behandeln, da 1. einige ihrer Produkte bereits bei der „kirchlichen Kunst" (Ikonen, Hinterglasmalereien, Holzschnitte, Kultgegenstände und besonders die Holzkirchen) behandelt wurden, also ist die Proportion zwischen hoher und Bauernkunst eine andere; 2. infolge des Mangels an wissenschaftlichen Monographien und Aufsätzen und infolge der zu großen Lücken (von denen ein Teil vom Verfasser ausgefüllt wurde: z. B. der rumänische Einfluß, Sammlung zeitgenössischer und alter Würdigungen usw.), alle Lücken konnte ich nicht selbst in einer Synthese ausfüllen. Schwerlich hätte ich mehr schreiben können, da ich darauf Wert gelegt habe, daß mein Werk von dauerndem Werte und sicherer Information sei. Trotz all dieser Schwierigkeiten glaube ich nicht, daß ich etwas Wesentliches übersehen habe. Darüber, daß in der Bauernkunst Siebenbürgens die Rumänen die erste Rolle spielen, gibt es keine Diskussion und es kann da keine Tendenz vorhanden sein. Die Einteilung in religiöse und profane Kunst halte ich deshalb für berechtigt, weil bei den Siebenbürger Rumänen in der religiösen Kunst der Beitrag der Bauernkünstler beträchtlich ist und die profane Kunst des 19. Jahrhunderts in hohe Kunst und Bauernkunst zerfällt. Wenn meine Arbeit wirklich vor allem historisch sein sollte, so ist das für die Wissenschaft unwesentlich, es ist ja die Hauptsache, daß es sich um einen eigenen Beitrag handelt; es ist trotzdem zu bemerken, daß in einer Synthese, welche acht Jahrhunderte umfaßt, die Kunstwerke nicht einzeln analysiert werden können, wie sich das der Rezensent vielleicht wünscht. Vergleicht man die Lobsprüche und Einwendungen der Besprechung Killyens, so könnte der Leser den Eindruck bekommen, als hätte mein Werk ebensoviel oder mehr Schwächen als Vorzüge, eine Meinung, die der Rezensent wahrscheinlich nicht teilt und die er nicht beabsichtigt hat. Es scheint doch, daß Rezensent die enorme Arbeit, den neuen Beitrag der Leistung und die Schwierigkeit einer Synthese

nicht genügend ins Auge gefaßt hat. In diesem Falle hätte er vielleicht einen besseren Dienst geleistet, wenn er sich mehr auf eine Zusammenfassung des Inhaltes beschränkt hätte.

Wenn auch Weidhaas und Killyen z. T. Ansichten vertreten, die wir aus den oben ausgeführten Gründen nicht teilen können, so muß zugegeben werden, daß ihre Kritik der wissenschaftlichen Wahrheit dienen will. Deshalb haben wir ihre Bemerkungen berücksichtigt. Die aus rein politischen Interessen geschriebenen Besprechungen des Italieners L. Cialdea und des Madjaren L. Gáldi verdienen hier nicht eine wissenschaftliche Auseinandersetzung, diesen jungen Kritikern wurde von mir in der italienischen Zeitschrift „Europa Orientale", XX, 5—6, S. 166—68, Rom 1940, und XXII, 7—10, S. 188—96, 1942, die nötige Lektion erteilt.

Erwähnen wir zum Schluß, daß mein Werk „L'Art Roumain de Transylvanie" einen mächtigen Widerhall auch in den rumänischen Zeitschriften und Zeitungen gehabt hat.[1] Es würde aber aus dem Rahmen unseres Gegenstandes herausfallen, wenn wir die rumänischen Ansichten berücksichtigen würden, da wir uns nur die Anführung und Besprechung der nichtrumänischen Äußerungen vorgenommen haben.

Als Abschluß dieser Abhandlung wollen wir eine Aussprache, die unter dem Eindruck der rumänischen Volkskunstausstellung in Stuttgart entstanden ist, bekannt machen.

Dr. Richard Csaki, Professor an der Universität Tübingen, veröffentlichte im „Stuttgarter Kurier" am 26. Januar 1942 unter dem Titel „Quellendes Leben in der rumänischen Volkskunst" folgendes: „Aus dieser Kunst, aus der Fülle, dem Reichtum und der Schönheit all der ausgestellten Gegenstände spricht das rumänische Volk selbst in lebendigster Weise zu uns. Seine künstlerische Begabung, sein herrlicher unverbildeter Formensinn, seine immer in den Massen eines fast unfaßbar vollendeten und vornehmen Geschmacks sich bewegende Farbenfreude, sein tief verwurzelter Volksglaube, seine

---

[1] *„Gând Românesc"* VII. 1—6, S. 98—102 von Gh. Pavelescu, Cluj 1939. — *„Symposion"* II. 1. S. 88—92 von Al. Tohăneanu, Cluj 1939. — *„Anuarul Institutului de Istorie Națională"* Cluj 1939. — *„Biserica și Școala"* LXII. 37, S. 317, Arad 1938. — *„Arhivele Olteniei"* XVII. 97, S. 401—3, Craiova 1938. — *„Viața Românească"* XXX. 7, S. 141—2 von G. Oprescu, București 1938 und XXX. 12, S. 125. — *„Revista Teologică"* XXX. 3—4, S. 117—18 von N. Todor, Sibiu 1940 — *„Patria"* XX. 156, 30. VII. Cluj 1938. — *„Știrea"* VIII. 18—36, 5. VIII. Arad 1938. — *„Curentul"* 16. VI. 1938, — *„Timpul"* 27. VII. București 1938.

innige Heimatverbundenheit — all das spricht zu uns in Stickereien und Volkstrachten, in den Teppichen und Keramiken, den Ikonen und Holzkreuzen, den wunderbaren Holzarbeiten, den Spindeln, Spinnrocken, Holzgefäßen und den vielen Ziergegenständen, die so oft das Sonnenrad als Symbol aufweisen. *Eine über tausendjährige, eigenständige und bodenständig mit dem rumänischen Volksraum verflochtene Kultur steigt vor uns auf. Es ist die Kultur eines eigenbewußten, in seltener Weise in sich geschlossenen Volkes. Das Rumänentum hat, obwohl durch die Jahrhunderte politisch getrennt, in der Zeit der staatlichen Vereinigung nach dem Weltkriege, der Welt den erstaunlichen Beweis erbracht, daß es trotz dieser politischen Trennung der Vergangenheit eine sprachliche, kulturelle und nationale Einheit darstellte.* Von Transnistrien bis an die den Karpathen vorgelagerten Ebenen im Westen, vom Buchenland bis an die Donau, war dies Volk im Jahre 1918 ein geschlossenes Ganzes, *eine Gemeinschaft von einer ausgeprägten Volksindividualität*... Wenn wir aus dem Bestreben, *unsere* Rasse vor artfremder Überwucherung für alle Zeiten zu sichern, wieder zu den Urquellen unseres Volkstums zurückkehren, dann kann uns das Bild der rumänischen Volkskunst *ein lehrreiches und förderndes Beispiel* dafür sein, wie arteigene Volkskultur sich durch alle Stürme der Zeiten unverfälscht erhalten hat und vor allem — was uns das Allerwichtigste scheint — in der Zeit der modernen Zivilisation und Technik heute noch *quellendes Leben* ist. Denn darauf muß mit besonderem Nachdruck hingewiesen werden: in der rumänischen Volkskunstschau ist nicht in einem einzigen Beispiel totes Museumsstück, sondern es kommt alles unmittelbar vom Menschen, der die Tracht noch trägt, die Gebrauchsgegenstände als seine eigenen erkennt und noch selbstschöpferisch an diesen herrlichen Werken mittätig ist. In diesem Sinne könnte man diese Schau überschreiben als *„Lebendige rumänische Volkskunst"*... Wir verstehen angesichts der rumänischen Volkskunst, die uns Symbol nicht nur der rumänischen Kulturhöhe, sondern auch des rumänischen Selbstbehauptungswillens ist, daß die Rumänen ihren Lebensraum, den sie durch eine solche Kultur zu ihrem natürlichen Besitz gestalteten, mit Zähigkeit und Tapferkeit verteidigen. Dieser Raum und sein Volk gehört auch für Deutschland zu den wichtigsten Faktoren des kulturellen und wirtschaftlichen Neuaufbaues in Europa." (Angeführt bei I. Lupaş: Zur Geschichte der Rumänen. Sibiu 1943, S. 12—13.)

Der Anteil der drei Völker Siebenbürgens an der Ausgestaltung seines Kunstcharakters

Abweis einer ungarischen Propaganda-Veröffentlichung

Vor elf Jahren machte auf dem Historikerkongreß von Warschau der Unterzeichnete eine Mitteilung über den Anteil der drei Völker Siebenbürgens an der Ausgestaltung seines Kunstcharakters. Dieser Gegenstand ist nun durch eine ungarische Veröffentlichung wieder aktuell geworden. In dem im August 1940, von der Madjarischen Historischen Gesellschaft herausgegebenen Werke „Siebenbürgen" ist ein Aufsatz über die „Ungarische Kunst in Siebenbürgen" von *Tiberius Gerevich* und ein zweiter von *Karl Viski* über das „Volksleben in Siebenbürgen" erschienen, die ernstlich richtiggestellt und energisch abgewiesen werden müssen. Sie stehen im Dienste der politischen Propaganda. Eine Propagandaarbeit ist immer nützlich, wenn sie ein wenig bekanntes Gebiet im Auslande bekannt machen will, ohne politische Zwecke zu verfolgen. Veröffentlichungen mit politischem Propagandazweck werden aber von Gelehrten verdammt, da sie durch die Tendenz der Verschönerung der Tatsachen ungenaue Behauptungen, bei den Nichteingeweihten falsche Ansichten und Verwirrung hervorrufen können. Der Zweck der Wissenschaft ist die schonungslose Aufhellung der Wahrheit — der der Politik, das Wohl der Nation, durch alle Mittel, ohne Bedenken, zu fördern. Die politische Absicht des Aufsatzes von Gerevich wird durch den Text, wie auch durch die Vorrede des Bandes ersichtlich: „am Vorabend der gerechten Neuordnung Europas" wurde er geschrieben, um die Schiedsgerichtskommission, die Diplomaten und Politiker zu bestimmten politischen Entscheidungen bezüglich Siebenbürgens zu bewegen. Wurden diese durch das äußerlich imposante Werk über die Berechtigung der ungarischen Ansprüche überzeugt? Die Madjaren glauben es gewiß, aber die kompetenten deutschen Stellen sind nach unseren Informationen anders vorgegangen, als die Ungarn sich vorgestellt haben: sie verlangten Referate ihrer Fachleute, und diese

waren niederschmetternd für dieses Propagandawerk. Wenn die Madjaren trotzdem durch die Wiener Entscheidung etwas erreicht haben, ist dieser Profit nicht dem Propagandaband, sondern anderen Ursachen zuzuschreiben. Wie sollte dieser Band gerade bei den Deutschen Erfolg haben, wenn das darin über die Siebenbürger Deutschen Geschriebene eben bei den Deutschen Entrüstung und Proteste hervorruft? Zuerst die bescheidene, unbedeutende Rolle als Vasallen der madjarischen Kunst, die den Siebenbürger Sachsen in der Kunstgeschichte zugeschrieben wird (obzwar der Löwenanteil ihnen gebührt), dann die skrupellose Aufzählung und Abbildung der Werke deutscher Kunst in einem Aufsatz über die „ungarische" Kunst, zumeist ohne klarzulegen, daß sie sächsisch oder deutsch sind, z. T. ausdrücklich als ungarisch bezeichnet. Dann die unglaublichen Behauptungen, daß z. B. die Siebenbürger Sachsen die deutsche Kunst und Kultur erst durch die Madjaren kennengelernt hätten, oder daß die Kunst der Sachsen jener der Madjaren näher stehe als der ihrer Urheimat. Welcher Deutsche und welcher sachliche nichtmadjarische Forscher könnte ähnliche Unwahrheiten zugeben? Im Gegensatz dazu verspricht in der Vorrede die Schriftleitung „die rücksichtslose Wahrheit", „Ergebnisse, die die Verfasser in langen Jahren gründlicher Erforschung erarbeitet haben". Wer könnte aber Gerevich, der selbst kein Siebenbürger ist und nie in Siebenbürgen gelebt hat, der die siebenbürgische Kunst mehr aus Photos und Schriften anderer kennt, als maßgebenden Fachmann der siebenbürgischen Kunst ansehen? Seine zwei früheren kurzen Aufsätze waren Versuche, die 1935 durch den Unterzeichneten eine ausführliche Widerlegung erfahren haben und auf welche Gerevich die Antwort bisher schuldig geblieben ist. Man erwartet von einem Kunsthistoriker, der als Autorität gelten will, daß er längere Zeit in jener Provinz sich mit dem Studium der Denkmäler an Ort und Stelle befasse und daß er, vor einer Synthese, eine Anzahl von Einzelmonographien veröffentliche. In Ermangelung beider gibt die Schriftleitung am Ende des Bandes die Biographie der Mitarbeiter mit allen ihren Titeln! (Um meine Kompetenz glaubhaft zu machen, halte ich es für überflüssig, meine Titel, die nicht geringer sind, anzuführen; es genüge die Erwähnung, daß ich als Siebenbürger seit 25 Jahren an Ort und Stelle mich der Erforschung siebenbürgischer Kunst widme und daß meine 27 Arbeiten über diese Kunst im Auslande einen großen und günstigen Widerhall gefunden haben.) Die politische

Tendenz und der Mangel an Autorität Gerevichs auf diesem Gebiete würden mich zu einer kurzen Erledigung seines 34 Seiten umfassenden Aufsatzes berechtigen. Wenn ich sein Werkchen doch so ausführlich untersuche, so tue ich das, um klarzulegen, welche die Arbeitsweise, Aspirationen und Machinationen eines führenden ungarischen Kunsthistorikers sind und wie wenig er das behandelte Gebiet kennt.

*

In der Hauptsache will uns Gerevich überzeugen: 1. daß in der Geschichte der bildenden Kunst Siebenbürgens die Madjaren die führende Rolle gespielt hätten, während die Sachsen dazu nur Beiträge erbracht und daß diese madjarische Einflüsse empfangen hätten; 2. daß die Kunst der Siebenbürger Madjaren infolge der Stil- und Charakterverwandtschaft ein integrierender Teil der Kunst Ungarns sei; 3. daß die Rumänen fast keine Denkmäler hätten; was sie besitzen, soll sich innerhalb provinzieller, balkanischer Grenzen bewegen und nur selten die Schwellen der volkstümlichen Kunstbetätigung überschreiten. Die nicht eingestandene politische Folgerung wäre also: Siebenbürgen gehöre auf Grund der kunsthistorischen Denkmäler den Madjaren. Prüfen wir nun diese Ansichten kritisch.

Die Madjaren sind und waren in Siebenbürgen immer eine Minderheit, die Rumänen immer die Mehrzahl. Die Volkszählung von 1930 gibt uns folgende Ziffern für Siebenbürgen und die westlichen Teile: Rumänen 3,207.880, Madjaren 1,353.276, Deutsche 543.852. Vom kunstgeschichtlichen Standpunkt ist nicht ohne Interesse festzustellen, daß die Sachsen, obzwar bedeutend geringer an Zahl, mehr Kunstdenkmäler als die Ungarn besitzen, daß die größten Kirchen (Kronstadt und Klausenburg) wie auch das an Kunst reichste Palais den Sachsen angehören. Diese sekundäre Rolle der Madjaren ist noch auffallender bezüglich der nationalen Künstler. Es ist klar, daß der bloße Besitz eines Kunstwerkes dieses noch nicht nationalisiert und die besitzende fremde Nation nicht berechtigt, es als nationales Kunstwerk anzusehen: das punctum saliens ist die Nationalität des ausführenden Künstlers. Die madjarische Kunstgeschichte ist sehr arm an madjarischen Künstlern. Seit Jahren bitten wir die madjarischen Historiker vergebens um ein Verzeichnis der ihrer völkischen Herkunft nach sicher madjarischen Künstler. Sie geben nur hie und da vereinzelte madjarische Künstlernamen, es ist aber zweifelhaft, ob diese in der Tat Madjaren gewesen sind, denn auch in vergangenen

Zeiten haben manche Deutsche ihren Namen aus Opportunismus ins Madjarische übersetzt (z. B. Huet = Süveg, Weiss = Fehér, Bart = Szakál), besonders solche Namen, die sich auf die Kunst beziehen, werden in den Akten ins Madjarische übersetzt, z. B. Aranymives, Ötves, Képíró, Asztalos=Goldschmied, Maler, Tischler. Wir kennen 1643 in Klausenburg einen Ötves David und einen Ötves Lörinc, die ganz bestimmt Fremde waren. Auch die mit Ortschaften verbundenen ungarischen Namen bedeuten nicht immer Madjaren: Helths Kollege in Wittenberg hieß Vizaknai und doch war er ein Sachse (= Salzburger). Während bei anderen Völkern fremde Meister eine Ausnahme bilden, ist das bei den Madjaren umgekehrt. So erklärt sich, weshalb die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Madjaren keinen nationalen Charakter haben, sie sehen den sächsischen oder allgemein deutschen ähnlich, ohne diesen weder als Wert noch als Zahl gleichzukommen; sie hätten ebensogut in Deutschland oder im einstigen Österreich erscheinen können. *Die hohe Kunst der Siebenbürger Madjaren ist eine Kunst deutsch-provinziellen Charakters, welche mit großen Verspätungen die abendländischen Stile durch nichtmadjarische Meister übernommen hat, eine Kunst ohne Originalität, von mittelmäßigem Wert.* Sie kann sich nicht im entferntesten mit der österreichischen, böhmischen oder polnischen vergleichen, nicht einmal mit jener der Moldau oder Munteniens. Man vergleiche, was die rumänischen Fürstentümer im Rahmen des byzantinischen und was die Madjaren im Rahmen des abendländischen Stilbereichs geschaffen haben. Ein rumänisches Denkmal, wenn auch byzantinisch, d. h. fremden Ursprungs, könnte nie mit einem serbischen oder russischen verwechselt werden. Die bischöfliche Kirche von Curtea de Argeş, die Drei-Hierarchen-Kirche in Iaşi und viele andere sind nicht nur Meisterwerke, sondern rumänische Meisterwerke. Um ein Kunstwerk als national zu bezeichnen, erwartet man, daß nicht nur der ausführende Künstler, sondern auch der Besteller demselben Volke angehöre und daß es einen spezifischen Charakter besitze, der es von denen anderer Völker unterscheide. Bei den Madjaren sind nicht nur die Künstler völkisch fremd, sondern häufig sogar die Besteller: im Verzeichnis der Bischöfe, des Klerus, der hohen Würdenträger, der Aristokratie, des Adels Siebenbürgens, finden wir solche fremden Ursprungs genug und es ist interessant festzustellen, daß gerade die, welche Gerevich

als größte Mäzene aufzählt: Matthias Corvinus, Johannes Huniades (beide rumänischen Ursprungs), Georg Szathmáry (deutschen Ursprungs) fremder Abstammung waren. Von spezifisch nationalem Kunstcharakter kann man gar nicht reden. Die madjarischen Fachgenossen haben vor 1918 in ehrlicher und aufrichtiger Weise zugegeben, daß sie keine nationale Kunst besitzen und folglich von einer Geschichte der „ungarischen" Kunst schwerlich die Rede sein kann. Um so weniger in Siebenbürgen. Der ehemalige Direktor des madjarischen Nationalmuseums, Fr. Pulszky, schreibt: „Die reine ungarische Rasse hatte nie Sinn für bildende Kunst; der ungarische Edelmann war immer ein Herr; er verstand zu befehlen, heldenhaft zu streiten, zu politisieren und das Feld bebauen zu lassen, überließ dagegen den Handel und die Wissenschaft, die Kunst und das Gewerbe, dem Bürgertum, d. h. den eingewanderten und in das Ungarntum eingeschmolzenen Elementen." „Fremde waren die Pfleger der Kunst in der gotischen, Renaissance-, Barock- und Rokokoperiode, fremden Ursprungs sind sie auch heute . . . in der Epoche der Arpaden waren die Künstler Ungarns fremde . . ." L. Eber, ehemaliger Referent der madjarischen Denkmalkommission, schreibt: „Es ist eine längst anerkannte Tatsache, daß man von einer Geschichte der ungarischen Kunst nicht reden kann, denn in den bei uns bestehenden Schöpfungen der bildenden Kunst sind es keine solchen speziellen, charakteristischen, einheitlichen Züge, welche wir wirklich als unsere bezeichnen könnten. Inmitten der von mehreren Seiten, von näher und weiter kommenden internationalen Einflüssen, war das Ungarntum nicht fähig, aus den fremden Elementen Neues zu schaffen, das seine nationalen Eigentümlichkeiten zum Ausdruck bringe." Der frühere Professor für Kunstgeschichte an der Universität Budapest J. Pasteiner ist bezüglich der madjarischen Kunst folgender Meinung: „Von wirklich nationaler Kunst bezüglich der Architektur und des Kunstgewerbes kann keine Rede sein." In demselben Sinne wie die obigen urteilen auch die madjarischen Kunsttheoretiker Ferenczi, Alexander, Lyka, Kos, Somogyi, auch ihre Historiker und Kunsthistoriker der Vorkriegszeit: Henszlmann, Marczali, Fraknói, Myskowszky, Szana. Von den ausländischen Fachgelehrten erwähnen wir L. Réau, der in Michels Kunstgeschichte dieselbe Ansicht vertritt und von den Deutschen den Berliner Kunsthistoriker W.

Pinder, der 1940 in seinem Werke (Vom Wesen und Werden deutscher Formen, II, 120) schreibt: „Ungarische Kunstgeschichte kann man, wie auch das soeben erschienene Werk von Anton Hekler anerkennt, nur als ungarländische darstellen und in dieser ist der deutsche Beitrag außerordentlich stark. Es ist unmöglich, sich auf das Madjarische zu beschränken . . .” Die Madjaren haben nicht die Berechtigung, eine „Geschichte der ungarischen Kunst” zu schreiben, sondern nur eine „Geschichte der Kunst in Ungarn”. *Der Titel des Aufsatzes von Gerevich ist falsch, er sollte nicht „Ungarische Kunst in Siebenbürgen”, sondern „Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Madjaren” heißen, worunter die Denkmäler der madjarischen Besitzer und Mäzene und die ungemein kleine Zahl madjarischer Künstler zu verstehen sei.* Man könnte aber von einer madjarischen Volkskunst sprechen.

Das ist die Wahrheit bezüglich der „ungarischen Kunst” in Siebenbürgen. Und nun *die Rolle der Siebenbürger Sachsen.* Nicht genug, daß man madjarischerseits ihnen in unerlaubter Weise Denkmäler enteignet, man will diese Städtegründer und tüchtigen Pfleger der Künste, die die abendländische Kunst und Kultur ins Land eingeführt haben, auf ein Nebengeleise schieben und zu Vasallen der madjarischen Kunst degradieren. Eine schreiende Ungerechtigkeit und eine Undankbarkeit! Die Sachsen waren doch ständig Vertreter der abendländischen Kunst und Kultur, die Madjaren ernteten nur die Früchte ihrer Arbeit. Die Sachsen schufen die Grundlagen des bürgerlichen Lebens, sie haben das Gewerbe aufblühen lassen und sie hoben das kulturelle Niveau. In der hohen Kunst Siebenbürgens haben sie die Führerrolle gehabt. Die Sachsen gründeten 1527—29 die erste Buchdruckerei in Siebenbürgen, dagegen erscheinen die ersten siebenbürgisch-madjarischen Druckwerke nur ab 1550 durch den Sachsen Helth und die rumänischen ab 1544. Der italienische Gelehrte Bischof Peter Ranzanus, ein Zeitgenosse des Matthias Corvinus, schreibt über die Sachsen folgendes: „Die große und hervorragende Kapazität dieses Volkes macht es besonders fähig zur Schaffung von Werken aller Art . . . Um kurz und viel zu sagen: sind alle lobenswerten Dinge in Siebenbürgen.” Martin Opitz, der die Tüchtigkeit der Sachsen auf allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft bewunderte, nennt sie in seinem Brief vom 24. Mai 1630 „Germanissimi Germani”. Die fremden Reisenden loben

die sächsischen und nicht die madjarischen Städte. Der madjarische Historiker, ehemals Professor der Geschichte an der Universität Klausenburg, L. Szádeczky schreibt 1910: „Das, was in Siebenbürgen im Kunstgewerbe und Kunst im Laufe der Jahrhunderte geschaffen wurde, ist unzweifelhaft und in erster Linie das Werk der Sachsen — dieses stadtbildenden Elementes." „Das Land der Sachsen ist zweifellos das reichste an kunsthistorischen Denkmälern." Der ehemalige madjarische Professor an der Universität Budapest J. Pasteiner stellt in der großen Veröffentlichung: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild" fest, daß in den von den Madjaren bewohnten Gegenden Siebenbürgens in der romanischen, gotischen und Übergangsperiode die künstlerische Tätigkeit bedeutend geringer war und aus diesem Grunde befaßt er sich unvergleichlich mehr mit den sächsischen Denkmälern. Tatsächlich hatte die madjarische Kunst immer eine Minderheitsrolle der sächsischen und rumänischen gegenüber. Der aus dem Sachsenvolke hervorgegangene Bischof von Siebenbürgen Goblinus fand 1376 im Hermannstädter Kreis 19 Zünfte und 25 eingetragene Gewerbezweige (in Augsburg waren in derselben Zeit nur 16 Zünfte in 20 Gewerbezweigen tätig). Was können die Madjaren dem gegenüber aufweisen? L. Romier, der als Franzose keinen Grund hatte, die Sachsen zu begünstigen, schreibt 1931: „Mehr als die Madjaren haben die Sachsen zur Europäisierung Siebenbürgens beigetragen." Nach K. Schünemann (Die Entstehung des Städtewesens in Südosteuropa) können die Madjaren als Städtebauer im Mittelalter gar nicht in Betracht gezogen werden. Im 16. Jahrhundert, als der neue Stil der Renaissance in Klausenburg eingeführt und eingebürgert wurde, waren die Zünfte in sächsischer Hand, die wichtigsten Mäzene waren die Sachsen und nicht der madjarische Adel. Um so mehr in Hermannstadt, Kronstadt, Bistritz. Die madjarischen Ansprüche an die Kunst des 16.—18. Jahrhunderts in Klausenburg wurden durch einen Aufsatz des Verfassers abgewiesen. In der Barockzeit war die Zahl der deutschen Künstler so überwiegend, die der madjarischen so gering, daß auch Gerevich sich gezwungen fühlt, festzustellen, daß der Barock „im Grunde fremdartiges Intermezzo" war. Der ungemein große deutsche Beitrag, der deutsche Charakter der hohen madjarischen Kunst wurde von den Deutschen und Fremden hervorgehoben. Man könnte, ohne Unrecht zu tun, behaupten, daß die Kunstdenkmäler der Madjaren Siebenbürgens, mit wenigen Ausnahmen, einen integrierenden Teil der deutschen und nicht

einen der madjarischen Kunstgeschichte bilden. Und das reicht bis tief in das 19. Jahrhundert hinein. Gelegentlich der Eröffnung der madjarischen Abteilung der Weltausstellung von Wien 1873 schreibt der Madjare Gustav Keleti in der Zeitschrift „Budapesti Szemle” 1874 S. 428—30: „Man hat uns vorgeworfen, daß wir den künstlerischen Anstrich, welcher nur oberflächlich unsere ursprüngliche Barbarei bedeckt, aus Deutschland gestohlen haben; daß wir alles, was wir wissen, ihnen verdanken können; aber wir haben ihnen mit Undankbarkeit vergolten, da die begabtesten madjarischen Künstler alle Deutsche sind, mit madjarisiertem Namen, aus diesem Grunde sind wir alle zu verurteilen, Künstler und Handwerker, wegen der schwersten der modernen Sünden, und zwar weil wir der rühmlichsten und hoffnungsvollsten Nationalität entkleidet, uns haben erobern lassen und uns identifiziert haben mit einem unvermögenden Volke, welches aus eigenen Kräften gar nicht vorwärtskommen kann und welches ihr Fortbestehen nur mit der Anleihe aus dem Kapital der Nachbarn decken kann.” „Zum Schluß die Bemerkung unserer fremden Wohlwollenden, daß in den Werken der ungarischen Abteilung als Auffassung und Farbe ein gewisser Zusammenhang, eine gemeinsame Note, mit einem Wort das, worin die gemeinsame Charakteristik einer ungarischen Schule zu erkennen wäre, haben leider unsere eigenen Erfahrungen nicht bestätigt.”

So steht es mit dem deutschen Beitrag in der Kunstgeschichte Siebenbürgens. Niemand von den Madjaren hat vor 1918 die führende Rolle der Sachsen in der siebenbürgischen Kunstgeschichte bezweifelt, erst nachher aus politischen Gründen, zwecks Forderung der Besitznahme Siebenbürgens, auf Grund der vorgetäuschten führenden Rolle, haben die madjarischen Gelehrten den Tatbestand verändert. Diese Forderung beruht auf einer Unwahrheit und Ungerechtigkeit den Sachsen und — wie wir noch sehen werden — den Rumänen gegenüber. Vergegenwärtigen wir uns nun, auf welche Weise Gerevich die falschen Illusionen glaubhaft machen will. Kurz gesagt: durch schonungslose Annektierung von fremden Werken zu dem madjarischen Denkmälerbestand, durch das Vortäuschen madjarischen Nationalcharakters und durch angebliche madjarische Einflüsse bei den Sachsen und Rumänen.

Da die Werke madjarischer Kunst an Zahl gering sind, behandelt er in dem Aufsatz über die „ungarische Kunst” die Denkmäler der

Sachsen und sonstiger Deutschen zusammen mit den madjarischen. Er beschränkt sich also nicht auf unzweifelhaft madjarische Kunstwerke, sondern a n n e k t i e r t s k r u p e l l o s j e n e d e r S a c h s e n u n d a n d e r e r D e u t s c h e n, gibt sie z. T. sogar in Abbildungen wieder. Um einige Beispiele zu geben: die von Draas (Homoróddaróc), Mönchsdorf (Harina), Stolzenburg (Szelindek), Reps, Törzburg, Tartlau, Kronstadt, Hermannstadt, Klausenburg, Scharosch, Malmkrog, Michelsberg, Heltau, Bistritz, Kerz, Karlsburg (Alba-Iulia), Salzburg, Rosenau, Honigberg (Hermány), Nußbach (Szászmagyaros), Broos, Straßburg (Aiud), Bußd, Weingarten (Vingard), Salzburg (Ocna Sibiului), Neustadt (Keresztényfalva), Marienburg (Feldioara) usw. All dieses sind aber sächsische oder deutsche Denkmäler! Ebenso die Reiterstatue des hl. Georg in der Prager Burg, das Grabmal des Apafi, das Schloß von Kreisch (Keresd), die Altäre der Székler und die größte Mehrzahl der Goldschmiedekunst. Die wenigen gemalten Altäre des Széklerlandes finden wir längst in die deutsche Kunstgeschichte eingereiht bei V. Roth, z. T. auch bei Reitzenstein, den des Thomas von Klausenburg, den sowohl O. Benesch wie Reitzenstein für deutsch halten. Die madjarischen Inschriften auf den Werken bedeuten nicht die Nationalität des Künstlers, sondern des Bestellers. In dem Künstler Sette Castelli müssen wir einen Sachsen annehmen, weil die Sachsen ihre Heimat mit den sieben Burgen bezeichnen, die Madjaren nennen sie „Erdély" = Transsylvania. Der Leser kann sich über die Zugehörigkeit zur deutschen Kunstgeschichte der genannten wie anderer Denkmäler, z. B. Suky-Kelch, Reliquar des Nat.-Mus. 1541, durch die Werke von V. Roth und durch die Deutsche Akademie 1934 herausgegebene Arbeit über „Die deutsche Kunst in Siebenbürgen" überzeugen. Niemand hat bisher diese ehrlichen Forscher mit national falschen Zuschreibungen beschuldigt. Ich habe die Art des Vorgehens Gerevichs und anderer Madjaren auf zwei internationalen Kongressen bekämpft, dasselbe tat auch V. Roth, da wir der Ansicht sind, daß die Zeit der Enteignung der geistigen Schöpfungen anderer Nationen längst vorbei ist. Gerevich verzichtet auf die Erwähnung der Nationalität des Kunstwerkes auch dort, wo diese leicht feststellbar ist, dagegen bedeutet seine Landkarte der siebenbürgischen Denkmäler eine Fälschung der Tatsachenlage, wodurch die Sachsen und besonders die Rumänen ihrer Schöpfungen beraubt werden. „Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, durch das ganze 16. und 17. hindurch, versah Klausenburg halb Sieben-

bürgen mit Steinmetzen, Goldschmieden, mit Meistern und Werken" sagt uns Gerevich — ohne zu erwähnen, daß diese deutsch waren, er behauptet im Gegenteil, daß sie Madjaren gewesen seien.

Um glaubhaft zu machen, daß es eine hohe „ungarische" Kunst gegeben habe, konstruiert Gerevich künstlich den *spezifischen Charakter* dieser: Klare Gliederung und Sparsamkeit in der Ausschmükkung in allen Kunstperioden. Das ist nichts anderes als Vereinfachung, ein Charakteristikum, das Rosemann eben bei den Siebenbürger Sachsen hervorgehoben hat. Sie ist bei den Ungarn auf geringere Ansprüche der Mäzene zurückzuführen und bedeutet die Provinzialisierung, Rustifizierung, Verarmung der Denkmäler, die als Vorbild gedient haben. Jedenfalls kann die Vereinfachung als nationaler Charakterzug der Madjaren, die sonst recht anspruchsvoll sind, nicht gelten, da Provinzialisierung nicht mit Nationalisierung identisch ist. Wenn in einem Lande gewisse Motive sich wiederholen, dürfen wir nicht eilig nationale Züge oder einen „Stil" entdecken, sondern höchstens regionale, besonders wenn sie bei allen drei siebenbürgischen Völkern vorkommen. So bei dem Turm mit Galerie und vier Ecktürmchen. In der Malerei der Székler findet Gerevich einen speziellen Stil, welcher als Zentrum Klausenburg mit Thomas von Kolozsvár (Klausenburg) gehabt hätte; also ein deutsches Zentrum (bemerken wir). „Ungarischen" Charakter im Wandgemälde des Rosenaw in Hermannstadt und bei jenem des Südportals der Schwarzen Kirche in Kronstadt, in der ehemaligen Minoritenkirche von Klausenburg, ungarischen Bauwillen im Schloß von Hunedoara (Vajdahunyad), allgemein-ungarischen Typus im Dom von Karlsburg zu finden — das heißt mehr als reiche Phantasie zu haben! Wie sollte man mit völkisch fremden Künstlern überhaupt „ungarischen Charakter" zum Ausdruck bringen? Welcher Kunsthistoriker könnte ruhigen Gewissens zugeben, daß im Deckelkrug des G. Rákóczy II. oder im alten Klausenburger Theater auch nur etwas „ungarisch umgeprägt" wäre oder daß Brozers Kelch von 1640 „recht eigentlich ungarischen Geschmack verräte" oder daß es Gold- und Silberstickereien „ungarischen" Stils gäbe, oder daß Sebastian Hann von den Madjaren reklamiert werden dürfte? Wie wir bereits gesehen haben, verneinen ja selbst die ungarischen Fachgelehrten eine „nationale ungarische Kunst" und die „von nationaler Sonderart charakteristisch gefärbte Kunst" der Madjaren Siebenbürgens ist

nichts als Vortäuschung: Verarmung und bloße Behauptung.

Ein anderes scheinbar wirksames Mittel, die große Macht der madjarischen Kunst vorzutäuschen, ist das wiederholte Heranziehen und die Feststellung der *madjarischen Einflüsse:* daß die Kunst Ungarns die siebenbürgische beeinflußt hätte, d. h. die Kunstdenkmäler der Madjaren, Sachsen und Rumänen Siebenbürgens. Gerevich läßt uns glauben, daß die madjarische Kunst Ungarns die befruchtende war. Hier liegt die tendenziöse Einstellung vor. Wenn Gerevich uns überzeugen will, daß die madjarische Kunst Ungarns die siebenbürgische beeinflußt hätte, so müßte er zuerst nachweisen, daß diese erste eben madjarisch war, d. h. die Leistung madjarischer Künstler und Mäzene. Das kann aber ebensowenig Gerevich wie andere nachweisen. Quod erat demonstrandum! Prinzipiell leugnet niemand die Möglichkeit von gegenseitigen Einflüssen zwischen den Nachbargebieten Ungarns und Siebenbürgens, aber es sind eben *nicht „madjarische" Einflüsse.* Die Verwandtschaften, die manchmal, nicht allzuhäufig zu finden sind, erklären sich durch wandernde fremde Künstler, nichtmadjarische Meister aus dem vielsprachigen Ungarn. Sie sind zumeist Deutsche. Wie sollten madjarische Einflüsse bei den sächsischen romanischen Kirchen Siebenbürgens möglich sein, wenn gerade die madjarischen Gelehrten Marczali, Pulszky, Eber, Myskowszky u. a. uns kategorisch versichern, daß die Künstler in der romanischen Periode Fremde waren; und L. Szádeczky belehrt uns, daß auch die Besteller Fremde waren, daß „die ersten Bischöfe, Äbte, in der Umgegend der Klöster sicherlich auch fremde Elemente kolonisiert haben". J. Temesváry gibt für die romanische Epoche in Siebenbürgen die Bischöfe Wilhelmus und Rainaldus als sicher fremd an. Also nicht nur die Meister waren Fremde, sondern auch die Bauherren. Gelegentlich der Restaurierung des Domes von Karlsburg, Ende des 13. Jahrhunderts, sind sächsische Maurer und Zimmerleute an der Arbeit. Warum nicht madjarische? „Die Ungarn als Zeltbauer konnten höchstens als untergeordnete Arbeiter teilnehmen" sagt A. Péter in seinem Handbuch der Geschichte madjarischer Kunst (Budapest, 1930). Wie sollte der ausländische Kunsthistoriker eine Behauptung Gerevichs glauben, welche nicht einmal die madjarischen annehmen können? Wodurch könnte Gerevich beweisen, daß die Meister von Gran (Esztergom), die Draas, Michelsberg, Mönchsdorf beeinflußt haben

sollten, Madjaren waren? „Allgemein ungarischer Typus“ sagt er von dem Karlsburger Dom; über dasselbe Bauwerk urteilt aber Rosemann, daß es „Zeugnis ablegt von dem Wirken deutscher Baumeister und Steinmetzen im fernen Osten“ und bringt es in Zusammenhang mit Bamberg, Naumburg, Magdeburg. Eber fand Analogien mit Regensburg, Szendrei mit Klosterneuburg. „Bauhütten des 13. Jahrhunderts sind wandernde Körperschaften“, sagt Rosemann. Diese letzteren Ansichten sind viel überzeugender, als jene von Gerevich, und Otto von Freising (†1158) berichtet, daß die Madjaren Mitte des 12. Jahrhunderts noch in Zelten und Schilfrohrhütten gewohnt haben. In der Gotik läßt uns Gerevich vermuten, daß die Portale der Schwarzen Kirche von Kronstadt und der Michaeliskirche von Klausenburg von Oberungarn und zwar von Kaschau beeinflußt wären, vergißt aber mitzuteilen, daß alle drei deutsche Arbeiten sind. Bei den Schlössern von Törzburg, Szárhegy, Kreisch und bei der Kirchenburg von Tartlau findet er Einflüsse der sogenannten „ungarischen Sonderrenaissance“, als ob diese eine ungarische Schöpfung wäre. In der Tat handelt es sich um italienische Motive (Attica mit Merlaturen, Treppenloggia, usw.), die ebensogut bei den Polen, aber künstlerisch wertvoller vorkommen und welche von italienischen Künstlern nach Oberungarn und Polen verpflanzt wurden. Wenn wir bei Gerevich wiederholt von „oberungarischen Einflüssen“ hören, müssen wir gar nicht an eine madjarische Gegend mit madjarischer Kunst denken, sondern an Zips und an Kaschau, mit deutscher Bevölkerung und mit deutscher Kunst (s. darüber Schürer-Wiese: Deutsche Kunst in der Zips, Brünn 1938, Abb. 141, 144, 158). — Bei den Barockschlössern von Sámsond, Gernyeszeg, Zsibó, findet Gerevich Einflüsse aus der Umgebung von Pest, den sogenannten „Grassalkovich-Barock“ und der uneingeweihte Leser könnte leicht glauben, daß es sich wieder um madjarische Einflüsse handle, wir erkennen aber den deutschen Meister und den deutschen Stil des „Grassalkovich-Barocks“, nach Révhelyi den Salzburger Andreas Mayerhoffer. E. Ybl stellte in seiner Mitteilung auf dem XII. internationalen Kongreß für Kunstgeschichte fest: „Die Architektur des 18. Jahrhunderts in Ungarn war vollständig dem österreichischen Einfluß unterworfen.“ W. Pinder schreibt 1940 noch genauer: „Was man gar ‚ungarischen Barock‘ nennt, das ist einfach, wienerischer, also deutscher Barock.“ Die Kaschauer Jesuitenkirche, welche eine gewisse Verwandtschaft mit der ehemaligen Jesuitenkirche von Klausenburg aufweist, ist

sie nicht deutsche Kunst? Oder kennt man den madjarischen Baumeister? Es ist natürlich, daß die zwei Jesuitenkirchen miteinander verwandter seien, als mit der Eperieser Franziskanerkirche, mit welcher Gerevich die Klausenburger Kirche in Verbindung bringen will, weil sie einen Baumeister mit ungarischem Namen hat. Daß die Kirchenburgen der Sachsen und Székler sich „gegenseitig" beeinflußt hätten, ist unbegründet, da die letzteren kaum einige und primitiver Natur, die Sachsen dagegen zahlreiche besitzen. Nur der kann etwas geben, der viel besitzt. In Ungarn sind nur vereinzelte Reste der Kirchenburgen zu finden, dagegen sind sie in den sächsischen Gegenden zahlreich und geben ihnen eine sehr charakteristische Note. Die Székler nennen ihre Kirchenburgen „sächsische Kirchen", was auf den Ursprung hinweist. M. Deppner ist der Ansicht, daß der madjarische Adel nicht fähig gewesen war, sich ein eigenes Befestigungssystem auszubauen. (Das Fürstentum Siebenbürgen etc., Stuttgart 1938, S. 301.) Dasselbe können wir von der Bildhauerei und von den Altären sagen, von denen Gerevich glaubt, daß in ihnen die Sachsen und Madjaren sich gegenseitig beeinflußt hätten. „Die Behauptung, daß die Sachsen in den siebenbürgischen Städten durch acht Jahrhunderte mit den Madjaren vermischt gelebt hätten und daher ihre Kunstbetätigung mit der der Madjaren in engster Wechselbeziehung gestanden hätte, erledigt sich für den Kenner der Geschichte der sächsichen Städte als unzutreffend von selbst" schreibt J. Bielz. „Insbesondere wurde bei der Aufnahme in die Zünfte streng auf deutsche Abstammung gesehen", betont Schwicker. (Die Deutschen in Ungarn und Siebenbürgen, Wien-Teschen 1881, S. 145.) Gerevich will die angebliche Wechselbeziehung der zwei Völker in der Goldschmiedekunst durch den gemeinsamen Mäzen, den Fürstenhof, erklären. Das ist auch eine unbegründete Vermutung. Was hätten die sächsischen Meister von den wenigen und traditionslosen madjarischen lernen können? Dazu waren die Fürsten und Adligen des Hofes keine mit den abendländischen vergleichbaren Mäzene, die eine Stil-, Form- oder technische Änderung veranlassen konnten, besonders wenn man sich ihre Rückständigkeit und Isoliertheit der abendländischen Kultur gegenüber vor Augen hält. „Die Ungarn behelfen sich mit frembden Wahren", „allerhandt türckische Wahren", schreibt Hiltebrandt im 17. Jahrhundert. So erklärt sich auch der „Türckenbecher", der sonst auch in Deutschland zu finden ist.

Man vergleiche schließlich in den Abbildungen Gerevichs die Gegenüberstellungen der Denkmäler aus Ungarn und aus Siebenbürgen, um sich zu überzeugen, daß von einem Einfluß aus Ungarn kaum oder gar nicht die Rede sein kann, z. B. Frics und Tartlau; Diósgyőr und Radnót (Iernut), Lébény und Ákos (Acâş); die Tore von Kronstadt, Klausenburg mit Kaschau, Turda und die Portale aus Ungarn, die Bildwerke von Karlsburg und Ják; die Piaristenkirche von Klausenburg und jene von Eperies; das Innere des Kaschauer Domes und der Michaeliskirche von Klausenburg.

Um auf Ungarns Einflüsse auf Siebenbürgen zurückzukommen, können sie nur als vereinzelt angesehen werden, sie sind nicht madjarischen Künstlern zuzuschreiben, sondern den wandernden deutschen Meistern und den gemeinsamen deutschen Vorbildern. Die Einheit der „madjarischen Kunst” Ungarns mit jener Siebenbürgens ist eine Fiktion.

Einige große Behauptungen Gerevichs grenzen an das Lächerliche, so, daß „in Siebenbürgen das Madjarentum der Träger der lateinisch italienischen Geistigkeit des Romgedankens war”; das auf Grund des Grundrisses einiger Kirchenburgen, Magnatenkastelle und Edelsitze der Spätrenaissance, mit Ecktürmen, deren Ursprung er von der römischen Kastrumform ableitete. H. Schönebaum erachtet in seiner Besprechung in den „Ungarischen Jahrbüchern (XXI, 1—3, 1941) diese Behauptung als „nicht völlig verständlich” und als „nicht bewiesen”. Dazu bemerken wir zuerst, daß dieser Grundriß in den meisten abendländischen Ländern zu finden ist (in Deutschland im 14. Jahrhundert in Lechenich, Reden, Mewe, in der Renaissance in Kirchheim, Horst, Aschaffenburg usw., in Schweden in Gripsholm, Wadstena), auch bei den moldauischen Klöstern, zweitens ist er bei den Schlössern Siebenbürgens so ziemlich vereinzelt, bei den Kirchenburgen das Werk der Sachsen. Dieser Grundriß kam nach Siebenbürgen durch die Deutschen, die römische Kontinuität durch die Madjaren ist in diesem Falle weder annehmbar, noch beweisbar. Wie konnte der ungarische Adel Siebenbürgens, der vom 16. Jahrhundert an fast ausschließlich protestantisch ist, Bewahrer des Romgedankens sein! Wir haben ein eklatantes Beispiel der Schätzung des Romgedankens durch die Madjaren in der jüngsten Gegenwart. Sie haben unlängst die Bronzestatue der Kapitolinischen Wölfin, die nach dem

Weltkriege die Stadt Rom der Stadt Klausenburg und Sătmar während der rumänischen Herrschaft geschenkt hat, vom Hauptplatze Klausenburgs und Sătmars entfernt. — Dann die Behauptung: „Kein Land und kein Volk hat ja die Renaissance, diese eigenartige Schöpfung des italienischen Geistes herzlicher aufgenommen und besser verstanden als Ungarn und das madjarische Volk, und nirgends hat sie sich länger erhalten, eigenartigere Triebe gezeitigt, wie bei uns, in erster Reihe in Oberungarn und Siebenbürgen." Was würden die italienischen Fachgenossen sagen, wenn sie die wenigen und primitiven Erzeugnisse der Renaissance Ungarns sehen würden? Aus einem Aufsatz Gerevichs aus dem Jahre 1923 erfahren wir, daß in Ungarn der Frührenaissancestil zuerst in Preßburg in einer Miniatur von 1423, welche von Johann Herbenstreyt ausgeführt wurde, erscheint: also in einer deutschen Stadt ein deutscher Künstler. Der größte Renaissance-Mäzen Matthias Corvinus ist völkisch ein Rumäne. Wenn die Madjaren die Renaissance so gut verstanden hätten, so müßten unvergleichlich mehr Denkmäler und von viel höherer Qualität vorhanden sein; die lange Dauer (drei Jahrhunderte) bedeutet bei ihnen provinziellen Konservativismus des ungarischen Adels, seine Isoliertheit und seinen sporadischen Kontakt mit dem Westen, im Grunde Rückständigkeit. Von einer nationalen Eigenartigkeit kann keine Rede sein: alles dies habe ich in einem Aufsatz erörtert. Es fällt auch dem Nichteingeweihten die ungeschickte Schmeichelei des italienischen Lesers durch solche emphatische und unbegründete Behauptungen, die wir in diesem Absatz vorgeführt haben, von weitem in die Augen. Ein anderes Kompliment, diesmal z. T. auch für die Deutschen: Die Mission der ungarischen Kunst und Kultur lag darin, die deutschen und italienischen Einwirkungen auszugleichen und zu verschmelzen. Gerevich bemerkt nicht, daß er durch ähnliche Bemerkungen Unzufriedenheit bei den Deutschen verursachen kann: in der Kunst Ungarns läßt sich das deutsche Übergewicht gar nicht mit den seltenen und isolierten Fällen italienischer Einwirkung vergleichen. Dann ist zu fragen, wer hat den Madjaren diese Mission gegeben und wer glaubt an sie? Wer kann dann eine Behauptung wie diese ernst nehmen: „Die ungarische gotische Baukunst — einschließlich der siebenbürgischen — ist zu überwiegendem Teile das Ergebnis einer Eigenentwicklung." Andere Behauptungen Gerevichs lassen mangelhafte kunstgeschichtliche Kenntnisse bemerken, z. B. daß der Gotik nirgends eine so zähe Nachblüte beschieden gewesen

sei als in Siebenbürgen. (Was sollen wir dann von der deutschen „Jesuitengotik" des späten 17. Jahrhunderts sagen, die auch in den Kirchen Frankreichs bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zu finden ist? Die Wiederherstellung einer gotischen Kirche im gotischen Stil im 18. Jahrhundert ist nicht „geradezu einzigartig", wie sich Gerevich einbildet. Laugier schreibt 1765 „reconstruire gothiquement" und die Wirkung dessen ist an den Mainzer Domturm von 1767 zu bemerken, und der Turm der Marienkirche von Berlin wurde 1790 gotisch restauriert. Nach Gerevich wäre der Prager hl. Georg die erste freistehende Reiterstatue der christlichen Kunst; tatsächlich ist es das Reiterdenkmal Theoderichs in Ravenna gewesen.

Wir müssen davon absehen, alle *Irrtümer* des Aufsatzes von Gerevich hervorzuheben. Doch können einige als Beispiele nicht unerwähnt bleiben. In einem für weitere Kreise bestimmten Aufsatz dürfen Vermutungen nicht als sichere Tatsachen proklamiert werden, z. B. daß die unitarische Kirche Klausenburgs eine Arbeit von Ugrai und daß das Prunkgefäß von 1548 von Képiró Ferencz eine madjarische Arbeit wäre. Die Unsicherheit der Datierung bemerkt man durch den Widerspruch des Textes mit den Abbildungsinschriften: Schloß Küküllővár (Cetatea de Baltă) ist im Text aus dem 14. Jahrhundert, nach der Abbildungsinschrift aber aus dem 15.—16.; Schloß Marosvécs (Brâncovenești) im Text vom Anfang des 16. Jahrhunderts, laut Abbildungsinschrift aus dem 15. Unter „Székler Toren" versteht jedermann die großen; diese kommen aber gar nicht in Kalotaszeg vor und nicht „hauptsächlich", wie sich Gerevich einbildet. Bei dem Schloß Făgăraș vergißt er — nicht ohne Absicht — der Bautätigkeit des rumänischen Bauherrn Stefan Majláth.

Der Mitarbeiter für Ethnographie des Werkes „Siebenbürgen" *Karl Viski,* ist derselben Meinung wie Gerevich und Pukánszky, daß die Siebenbürger Sachsen bis zum 16. Jahrhundert nur durch das Ungarntum mit dem westlichen Fortschritt in regere Verbindung gekommen sind. Solche Behauptungen brauchen nicht widerlegt zu werden. Man denke nur an die große Zahl der sächsischen Studenten in Wien vor der Reformation. Auch die Bemerkung, daß die Kleidung der bürgerlichen Leitung der sächsischen Städte in vieler Hinsicht von ungarischem Schnitt sei, oder die Vermutung, daß der Kirchenmantel der Sachsen ungarischen Ursprungs sei. Er lobt die Volkstracht von Torockó (Rimetea), ohne zu erwähnen, daß sie deutschen Ursprungs sei (deutsche Kolonisten aus Eisenwurzel, Steiermark), eine Tatsache,

welche von den früheren ungarischen Forschern anerkannt wurde. Nach *Viski* haben die Sachsen keine streng genommene Volksmusik, nur die Madjaren und Rumänen. Ebenso Gerevich, wie auch Viski, geben uns als allgemeingültige oder angenommene Ansichten solche, die längst widerlegt, bekämpft worden (oder wenigstens diskutabel) sind, ohne die gegenteilige Meinung auch zu erwähnen. Zulässig und uninteressiert kann man dieses Verfahren nicht nennen.

*

In einem großen Werke über Siebenbürgen darf ein Aufsatz über *die kirchliche Kunst der Rumänen* nicht fehlen, um so weniger wenn der madjarischen Kunst ein solcher gewidmet wird. Die politische Tendenz der Schriftleitung des genannten madjarischen Werkes verbot aber diesen, außerdem gibt es keinen madjarischen Kunsthistoriker, der auf diesem Gebiet halbwegs zu Hause sei. Wenn die ungarischen Mitarbeiter den Sachsen und Deutschen gegenüber, von denen sie eine „Neuordnung Europas" erwarten, so ungerecht sind, kann man sich vorstellen, wie die Rumänen, gegen welche sie in erster Linie kämpfen, behandelt werden. Ihnen gegenüber hat Gerevich nur Worte der Verachtung, des Spottes und der Verleumdung, die in folgenden Punkten zusammengefaßt werden können: 1. Die rumänischen Monumente ließen sich an den Fingern einer Hand abzählen; 2. ihre Kunstübung wäre die erstarrte balkanisch-byzantinische Manier, welche nur selten die Schwellen der volkstümlichen Kunstbetätigung überschreite; 3. sie hätten von den Wandlungen des europäischen Geschmacks, der abendländischen Stile, keine Kenntnis genommen; 4. ihre Holzkirchen wären einfach und von den ungarischen abhängig; 5. sie sollten ungarische Denkmäler zerstört oder entstellt haben.

In den wenigen Sätzen Gerevichs über rumänische Kunst ist alles Irrtum und Tendenz. Es ist zu staunen, wie jemand, der darüber nicht die elementarsten Kenntnisse besitzt, nicht einmal die vorhandenen Publikationen gelesen hat, über ein ganzes Volk ein Urteil zu fällen wagt. Gerevich schreibt uns von „Rundtempeln", die für die Siebenbürger Rumänen vom 15. bis tief in das 18. Jahrhundert charakteristisch gewesen wären. Wir untersuchen seit 25 Jahren die rumänische Kunst und haben trotzdem nicht einen einzigen gefunden! So etwas ist nur in seiner Phantasie vorhanden. Eine andere Schöpfung der Einbildungskraft Gerevichs sind „die Holzkirchen mit zentralem

Grundriß" bei den Rumänen Siebenbürgens. Es gibt nicht eine einzige bei den Rumänen, er verwechselt sie mit den ukrainischen. Und das ist ein Kunsthistoriker, der mit Hilfe der von seiner Einbildung konstruierten Denkmäler Geschichte schreibt und ein ganzes Volk verurteilt. Seine Verachtung ist so groß, daß er nicht nur auf die Besichtigung der Denkmäler, sondern auch auf das Befragen der spärlichen Veröffentlichungen und Photos verzichtet. Kann ein solcher Fachmann ernst genommen werden? Nun ein Beispiel von Logik und Konzeption: Gerevich stellt sich die Entwicklung folgendermaßen vor: 1. Steinturm mit Holzhelm; 2. Steinturm mit Holzhelm, Ecktürmchen und Holzgalerie; 3. Holzturm mit Helm und Galerie aus demselben Material; und schließlich 4. völlig aus Holz errichtete Kirche und Turm. Also, das heißt: die Entwicklung führt uns von dem Steinbau zum Holzbau! Es ist nicht nötig zu beweisen, daß gerade umgekehrt die Entwicklung fortgeschritten ist. Weiter behauptet er jedoch, daß der Steinbau einen höheren Kulturgrad bedeute als der Holzbau. In diesem Falle aber müßten wir auf Grund des Entwicklungsganges nach Gerevich die armen Madjaren bedauern, daß sie vom Steinbau zum Holzbau heruntergekommen sind; wir müßten auch die Schweden, Norweger, Schweizer und Deutschen bedauern, da sie auch heute noch einen Holzbau besitzen; die Schweizer um so mehr, da sie im Herbst 1936 auf dem Holzkongreß in Bern dem Holzbau wieder den ihm gebührenden Platz zurückzuerobern sich als Ziel gesetzt haben. Wie klar und gerecht urteilte 1930 P. Henry über den Holzbau: „Sonst bedeutet dieser keine durch die Verhältnisse gezwungene Inferiorität. Es gibt eine Zivilisation des Holzes, wie es eine des Steines gibt. Es wäre nicht sehr genau zu sagen, daß die zweite die erste besiegt hätte."

Untersuchen wir nun die fünf oben angeführten Behauptungen Gerevichs: 1. Die rumänischen Holzkirchen wurden in das offizielle ungarische Denkmalinventar Forsters von 1906 aufgenommen, allein aus dem Komitat Someş (Szolnok-Doboka) nicht weniger als 150, alle rumänisch! Außer den 1200 bestehenden Holzkirchen haben die Siebenbürger Rumänen Baudenkmäler aus solidem Material (Backstein und Stein), von denen die wichtigsten in meiner Arbeit „L'Art Roumain de Transylvanie" (Bukarest 1938), S. 9—18, aufgezählt wurden, die Denkmäler der Malerei auf S. 35—42, die des Kunstgewerbes S. 42—46, zusammen 21 Seiten, ohne auf eine inventarische Vollständigkeit Anspruch zu erheben. Gerevich müßte also sehr viele Hände haben.

um sie alle an den Fingern aufzuzählen. — 2. Das Unterschätzen der byzantinischen Kunst und der Balkankunst bei Gerevich beruht auf Unkenntnis der heute herrschenden Ansichten und auf Festhalten an längst veralteten Auffassungen von Fiorillo, Kugler, Lübke (1801, 1848, 1864). Die byzantinische Kunst (und um so weniger die rumänische) ist keine „erstarrte", sondern im Gegenteil „fähig zur Originalität und schöpferischer Erfindung", „fähig sich umzugestalten und zu erneuern", sagte die hervorragende Autorität Ch. Diehl schon 1910. Schade, daß G. Diehls Werk über Byzanz nicht kennt, sonst würde er anders urteilen. Er hätte durch dieses erfahren können, daß die byzantinische Kunst im Mittelalter die führende Kunst von ganz Europa war, daß nur die gotische Kunst zu einer so umfangreichen und fruchtbaren Ausbreitung fähig war. Für alle schwer ausführbaren Kunstwerke seltener Qualität wendete sich Rom an Konstantinopel. Inmitten der Barbarei war Byzanz Zentrum einer wunderbaren Zivilisation, die raffinierteste und eleganteste, welche das Mittelalter gekannt hat. Und nirgends hat sich die antike Überlieferung vollständiger erhalten, als in Byzanz. Sein Einfluß erstreckt sich von Frankreich bis nach Sibirien und zum Pazifischen, vom Karischen Meer bis zum Kap Matapan. Von den Ungarn hatte Fr. Pulszky bereits 1874 eine hohe Meinung über die byzantinische Kunst. Die Ungarn haben selbst Byzanz viel zu verdanken: nach Diehl hat Byzanz aus den madjarischen Horden einen christlichen Staat und eine Nation gebildet. Und Rambaud fragt: Was würden die Ungarn über ihre eigene Geschichte wissen ohne jenen Corpus historiae byzantinae? Die Geringschätzung von Byzanz und seiner Kunst ist unpassend gerade für einen Ungarn und ebenso ist es mit der Balkankunst, welche nach Strzygowski eigene, autochtone Kunstwerte besitzt und eine wichtige Vermittlerrolle zwischen Orient und Abendland gespielt hat. Ist nun speziell die Bagatellisierung der byzantinisch-rumänischen Denkmäler zulässig? *Alle ungarischen Forscher, die sie gesehen und studiert haben vor 1918, urteilen günstig*: ich zitiere vier madjarische Gelehrte. Professor Stefan Groh: „In Siebenbürgen schuf die mittelalterliche und spätbyzantinische Kunst in ihrer wunderbaren Baukunst und Malerei einige einheitliche Kunstwerke, um welche wir im Ausland beneidet werden, wenn man sie kennen lernen wird, da von ihnen bisher nur ein halbes Dutzend Liebhaber Kenntnis hat." „Hinsichtlich des künstlerischen Wertes ist der größte Teil der byzantinischen Malereien den gleichzeitigen

lateinischen Wandmalereien überlegen oder man findet neben den schwachen auch auffallend gute." Johann Szendrei gibt zu, daß das rumänische Volk durch seinen kirchlichen Ritus schon seit dem 15. Jahrhundert ein neues Element in die kirchliche Baukunst gebracht habe, besonders durch die byzantinischen Formen und durch seine Holzarchitektur. Géza Supka ist der Meinung, daß die byzantinisch-rumänischen Denkmäler ebenso durch ihre künstlerischen Traditionen, wie durch ihre Beziehungen ein interessantes Material bieten würden. Tihamér Gyárfás schreibt: „Um die Schätze der griechisch-orientalischen Kirchen kümmerte sich die Literatur bis jetzt sehr wenig, obwohl viele Goldschmiedearbeiten und Malereien in ihnen aufgehäuft sind, deren Erforschung und Veröffentlichung einst ein neues Kapitel in der madjarischen (! Verf.) Kunstgeschichte einnehmen wird." So urteilten die madjarischen Forscher vor 1918 und wenn die jüngsten anderer Meinung sind, so tragen nicht die Denkmäler die Schuld, sondern die Politik, der Revisionismus. *Die Siebenbürger Rumänen haben eben durch ihre byzantinischen und halbbyzantinischen Denkmäler ein unterscheidendes Merkmal der sächsischen und ungarischen Kunst gegenüber.* Für die Kunstgeschichte ist sonst unwichtig, welchen Stilen oder Geschmacksrichtungen ein Volk sich angeschlossen hat, den abendländischen oder den byzantinischen, das einzig Wichtige ist: Was hat es nationales, spezifisches im Rahmen des betreffenden Stils geschaffen? Von diesem Standpunkt aus betrachtet ist die Stellung der Siebenbürger Madjaren sehr ungünstig, da sie nichts Nationales geschaffen haben — wie wir sahen — auch rein künstlerisch genommen keine Meisterwerke, nicht einmal mit den abendländischen vergleichbare Kunstwerte. Es ist kein Wunder, wenn die Lobsprüche der Kenner und Reisenden im Laufe der Geschichte für die madjarische Kunst fehlen. Die Madjaren sind stolz, daß sie sich der abendländischen Kunst angeschlossen haben, besonders Gerevich. Doch nicht mit voller Berechtigung. Von einer rein oder vollständig westlichen Kunst ist keine Rede bei den Madjaren in Siebenbürgen, wo so viele türkische Elemente zu finden sind: so die Trachten (von den Madjaren „Nationaltrachten" genannt), Waffen, Lederarbeiten, Stickereien, Stoffe, Teppiche, Keramik, Goldschmiedekunst, vor allem aber die Ornamentik der Madjaren. Wie sollten wir an ihre von Gerevich betonte „hochrangige Kultur" glauben, da wir wissen, daß es noch im 14. Jahrhundert keine madjarische Literatur gab, daß die höch-

sten Würdenträger nicht lateinisch verstanden haben, oder ihren Namen schreiben konnten. Wie richtig urteilte der Universitätsprofessor Franz von Löher 1874 in seinem Werke über „Die Madjaren und andere Ungarn" (S. 324, 31—32, 277). „Die Madjaren waren und werden, so hoch ich auch immer ihre geistigen und sittlichen Kräfte veranschlagen möchte, doch nimmer ein Kulturvolk sein. Madjarische Natur hegt in sich allein keine inneren energischen Keime von höherer Bildung, kein eigentümliches Streben danach. Sonst müßte dieses Volk, das doch seit tausend Jahren so vielfach angeregt und befruchtet wurde durch Ideen und Beispiel höher stehender Nationen, sich selbst höher heraufgearbeitet haben." „Vergebens forscht man nach ein paar Bausteinen, welche Madjaren zum großen Fortschritt der Menschheit beigetragen hätten. Es gibt keine einzige Kulturidee — sei es in Rechts-, Kriegs- und Staatswesen, in Religion und Sitte, in Kunst und Wissenschaft, oder auf welchem Gebiete immer es sein möge — ja es gibt nicht einmal irgendein eigentümliches Erzeugnis der Industrie oder des Handelsverkehrs, die von Ungarn aus ihren Weg zu der gebildeten Welt genommen hätten. Man häufe alle die historischen Leistungen der Madjaren zusammen und vergleiche sie mit dem, was andere kleine Völker, wie die Schweden, Dänen, Holländer, Portugiesen, für die Kultur getan — welch gähnende Öde bedeckt die ganze tausendjährige Geschichte der Madjaren." „Ungarn war immerdar ein Verzehrer und konnte, was ihm an geistigem und sonstigem Gut von anderen Völkern zufloß, niemals mit etwas Anderm bezahlen, als mit Korn und Vieh und Wein und ausgezeichnetem Soldatenmaterial." „Streicht man von Kunst und Wissenschaft in Ungarn alles weg, was deutscher oder slavischer Herkunft ist, so bleibt den Stammmadjaren doch verzweifelt wenig."

3. Der Vorwurf, daß die Rumänen von den historischen Stilen: Romanik, Gotik, Renaissance, Barock, keine Kenntnis genommen hätten, fällt für jeden wohlmeinenden Menschen weg. *Die Denkmäler der Siebenbürger Rumänen sind entweder 1. byzantinisch-rumänisch oder 2. abendländisch, 3. Kompromißlösungen zwischen byzantinisch und westlich.* Zahlreiche Beispiele wurden in meiner genannten Arbeit angeführt; ich erwähne hier zur Erinnerung nur ein paar aus jedem Stile. Romanisch: Streiu, Sântămăria-Orlea; Gotisch: Roşcani, Ribiţa, Crişcior, Zlatna, Feleac; Renaissance: Evanghelia cu învăţătură von Coresi 1581, Trepetnic 1639, Bauten des Hochadels rumä-

nischen Ursprungs, wie Mailáth, Drágfi, Jósika; Barock: die orthodoxe Kirche von Lugoj, die Kathedralen von Blaj, Oradea; Mischstil: Nikolauskirche in Braşov, Kirche in Vad. Damit glauben wir die kategorische Behauptung Gerevichs erledigt zu haben.

Etwas anderes hätte Gerevich den rumänischen Denkmälern vorzuwerfen: Bescheidenheit, Fehlen der kostbaren Materialien, der großen Ausmaße, die bescheidene Zahl der alten Stadtkirchen im Vergleiche mit den überaus zahlreichen Dorfkirchen. Alle diese Dinge erwähnt Gerevich nicht und nicht ohne Grund: es sind dies die Beweise der vielhundertjährigen Unterdrückung durch die Madjaren, welche die normale Entwicklung der siebenbürgisch-rumänischen hohen Kunst verhinderte. Daß die Rumänen, so wie einst die Russen, Sinn für kostbare Baumaterialen, für große Ausmaße haben, beweisen die Bauten nach der Abschüttelung des ungarischen Jochs und zwar die Kathedrale von Cluj-Klausenburg, die Kirchen von Târgu-Mureş-Neumarkt, Turda-Torenburg usw. D i e U n t e r d r ü c k u n g d u r c h d i e M a d j a r e n h a t v i e l e B e w e i s e a u f d e m G e b i e t e d e r b i l d e n d e n K u n s t h i n t e r l a s s e n. Das rumänische Volk wurde infolge seines orthodoxen Glaubens verachtet, unterdrückt, die Rumänen Siebenbürgens wurden als Schismatiker betrachtet und nur geduldet. Die Synode katholischer Bischöfe von Alt-Ofen beschloß im Jahre 1279, daß den schismatischen Geistlichen untersagt werde, Kirchen, Kapellen oder sonstige Gebethäuser zu bauen; auch den Gläubigen wurde verboten, in solche einzutreten. König Sigismund bedrohte im Jahre 1428 die Gläubigen mit Verlust des Vermögens, falls sie ihre Kinder bei Schismatikern taufen ließen. Es hat Fälle gegeben, wo Adlige sich der rumänischen Kirchen bemächtigt haben, oder die Erbauung solcher nicht erlaubten. Es fehlten nicht die Versuche, um die Bevölkerung für die katholische und für die reformierte Kirche zu gewinnen: in solchen Fällen verloren die Orthodoxen wegen einiger Übergetretenen ihre Kirche. In den Städten war es vor 1848 den Rumänen verboten, Kirchen zu errichten. Eine Ausnahme bildet nur das 18. Jahrhundert. Die Rumänen Siebenbürgens konnten auch nicht in die Zünfte und Kunstkorporationen eintreten. Aus diesem Grunde konnte sich keine regelrechte Klasse und Schule von Baumeistern, Malern und Gewerbetreibenden bilden. Man sollte auch die große Armut unserer Kirchen erwähnen; es genügt, Fälle zu vermerken, wo Bischöfe ihre Wertgegenstände, sogar Kultgegenstände verpfänden mußten. Außerdem darf man die

unruhigen, kriegerischen Zeiten, wo unzählige Kunstwerke zerstört wurden, nicht vergessen, auch nicht die Zerstörungen von Klöstern und Kirchen auf kaiserlichen Befehl durch General Buccow im Jahre 1761. Auch nach 1867 wurde den Rumänen verboten, für die Errichtung eines Denkmals des Nationalhelden Avram Iancu Geld zu sammeln, oder die Büste des Historikers und Politikers Bariţiu auf einem öffentlichen Platz der Stadt aufzustellen; das Freiheitsdenkmal von Blaj wurde durch unbekannte Madjaren in die Luft gesprengt. Die rumänischen Künstler wurden nicht nur verhindert, sondern auch verfolgt; deshalb wandern viele aus und vegetieren andere. Aus Rache wurden die madjarischen Stuhlrichter und sonstige Adelige in den Höllendarstellungen der rumänischen Kirchen als Teufel oder Verdammte in madjarischer Nationaltracht dargestellt. Bei so ungünstigen Verhältnissen kann man sich nicht wundern, daß eine große Baukunst nicht entstehen konnte, man staunt sogar, daß das Vorhandene noch möglich war. So ist erklärlich, wenn man auch in den Werken der hohen Kunst Elemente der Bauernkunst aus Mangel an in Zünften gebildeten Künstlern gewahrt. Den Siebenbürger Rumänen Vorwürfe zu machen auf dem Gebiete der hohen Kunst, ähnelt dem barbarischen Vorgang: jemandem die Augen auskratzen und dann über ihn spotten, daß er blind sei. Eines solchen Vorgangs macht sich auch Gerevich schuldig. Nun wissen wir, weshalb die nichtentnationalisierten Rumänen keine Schlösser, Palais, große Kirchen besitzen und weshalb die Zahl der Holzkirchen so ungemein groß ist. Da das rumänische künstlerische Genie auf dem Gebiet der hohen Kunst in Ketten gelegt wurde, lebte es sich um so mächtiger in der Bauernkunst aus und hier spielt es die erste Rolle unter den Völkern Siebenbürgens. Dagegen ließ der rumänische Adel, welcher unter dem Druck der Verhältnisse sich madjarisierte Werke, von einiger Wichtigkeit entstehen, denken wir nur an die größten Mäzene rumänischen Ursprungs: Johannes Huniades, Matthias Corvinus, St. Majláth, Drágfi Jósika, Barcsai, Kendefi, Nopcsa, Naláczi, Zeyk, Fiáth, Sztojka, Nik. Olahus usw. Wir glauben an Rasseneigentümlichkeit und Vererbung und bei den genannten an den ausgesprochenen Kunstsinn der Rumänen. Die Denkmäler der rumänischen Fürstentümer Moldau und Muntenien und die überaus reiche Volkskunst aller rumänischen Provinzen ist ein Beweis dafür. Und nicht zu vergessen die zahlreichen Schöpfungen der letzten 22 Jahre der nationalen Freiheit in Siebenbürgen (1918—40).

Wie treffend urteilt Professor P. Henry („Revue Historique", 1935, S. 503): „Denken wir uns als angenommen, nicht den Wert der madjarischen Zivilisation, den niemand leugnet, sondern ihre vernichtende Überlegenheit der rumänischen gegenüber: welche Schlußfolgerung ist daraus zu ziehen, wenn nicht die Illustrierung der Unterdrückung durch die privilegierten Nationen seit dem 16. Jahrhundert? Jede andere Deduktion ist nur dann beweiskräftig, wenn sie sich auf die vergleichende Untersuchung mit der Kunst der freien Fürstentümer gründet — und auf diesem Gebiet zeigen zahlreiche neue Arbeiten beredt, daß die Rumänen vor keinem Vergleich sich fürchten."

Auf die Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Kunst der Siebenbürger Rumänen hatten bedeutenden Einfluß die Beziehungen zu Muntenien und Moldau als Nachbarländer rumänischer Bevölkerung. Seit den ältesten Zeiten gab es kirchliche, kommerzielle und politische Verbindungen mit ihnen. Die Bischöfe, Erzpriester und Pfarrer wurden öfters in diesen rumänischen Fürstentümern geweiht. Mehrere Siebenbürger Bauernsöhne studierten in den dortigen Klöstern, um in der Heimat Pfarrer zu werden. Die Pfarrer von Kronstadt treffen wir öfters in verschiedenen Missionen bei den Fürsten. Wir finden eine größere Anzahl von rumänischen Fürsten, die in Siebenbürgen Kirchen und Klöster gründen oder den schon bestehenden Geschenke bringen; sie haben z. T. Besitzungen in Siebenbürgen. Auch Pfarrer und Mönche kommen aus den Fürstentümern, auch zahlreiche Maler, die wir kennen. Rege Handelsbeziehungen bestanden zwischen den Fürstentümern und Siebenbürgen.

4. *Die rumänischen Holzkirchen Siebenbürgens sind weder einfach, noch von den madjarischen abhängig. Gerade umgekehrt ist die Sachlage. Den hohen künstlerischen Wert der rumänischen Holzkirchen und ihren Nationalcharakter hat Ilona Balogh in einer Monographie 1935 anerkannt, etwas spät, nachdem eine Masse von ausländischen Forschern beide lobend anerkannt haben; unter ihnen befinden sich Autoritäten wie Clemen, Strzygowski, Weber, Birchler, Damm, Ginhart, Steinbrucker, Roth, Erixon, Dhuicque, Alazard, Henry, Curman, Anderson, Réau, Zákavec, Terreros* und viele andere. Diese Lobsprüche für unsere Holzkirchen habe ich in nicht weniger als drei Broschüren veröffentlicht. Außer *I. Balogh* haben seitens der Ungarn Gabr. und Ladislaus Szinte, V. Myskowszky, Téglás und im besprochenem Bande: „Siebenbürgen" *K. Viski* („lauter wunder-

schöne Exemplare") für unsere rumänischen Holzkirchen warme Worte der Bewunderung gehabt. *G.* steht also allein mit der „Einfachheit" der rumänischen Holzkirchen. Die „nationalistische Theorie", d. h. der rumänische Charakter dieser Bauten wurde ebenfalls durch die genannten ausländischen Autoritäten bestätigt. Nun aber zur Frage der Abhängigkeit. Ein Teil der mittelalterlichen madjarischen Holzkirchen ist verschwunden — schreibt *G.*, als ob die anderen vielen noch da wären: wir sind auch gespannt zu wissen, wo diese sind, denn in Siebenbürgen gibt es nur zwei und so kunstlos, daß *G.* sich nicht getraut hat, sie zu reproduzieren; alle anderen, gegen 100, sind verschwunden. Was bedeuten 100 verschwundene ungarische Holzkirchen in tausend Jahren gegen 1200 bestehende rumänische? Die rumänischen sind mit Schnitzereien und Kerbschnitten reich geschmückt (vgl. mein Album aus Bihor, 1931), die madjarischen vermeiden die Verzierung, wie das I. Balogh feststellt. Die meisten madjarischen waren eigentlich Heckenkirchen mit Lehmüberzug, also kunstlose Nutzbauten, die doch nicht zum reinen Holzbau gerechnet werden können. Die Madjaren können kein einziges Beispiel der konstruktiven Vereinigung der Holzkirche mit dem Holzturm aufweisen, das ist ein rumänisches Verdienst. Die meisten madjarischen Holzkirchen besaß das Komitat Mureş, wo bekanntlich die madjarische Bevölkerung mit der rumänischen stark gemischt ist und wo die Rumänen massenhaft madjarisiert wurden. In der ganzen ungarischen Vergangenheit kennen wir aus Aufzeichnungen nur 25 madjarische Zimmerleute, sie waren z. T. städtische Meister, andere wie Opra, Griga, Ban: Rumänen. Die Rumänen haben des öfteren für die madjarischen Besteller gearbeitet. Z. B. die Holzkirche der Madjaren von Giaca wurde 1846 aus Prundul Bârgăului, wo nur Rumänen wohnen, gebracht. Onul Botu arbeitet 1732 für den Grafen Adam Teleki. Das Visitationsprotokoll von 1732 findet bei den unitarischen Ungarn je eine „Blockkirche von rumänischer Form", aus welchem zu folgern ist, daß bei den Széklern die Blockkirchen als rumänisch angesehen waren, im Gegensatz zu den madjarischen Heckenkirchen. In Bicalat wurden die Arkaden des madjarischen Holzturmes nach dem Muster der rumänischen Holzkirche von Tămaşa wiederhergestellt. 1936 sogar wurden rumänische Zimmerleute aus Câmpeni für den madjarischen Holzbau gebracht. Die rumänische Holzkirche von Feleac wurde den Széklern von Gheorgheni verkauft. Wenn man die von I. Balogh festgestellten rumänischen

Charaktereigentümlichkeiten annimmt, so sind die Türme der madjarischen Kirchen von Mișca, Mânăstireni, Tetiș, Satul-mic, Cseke, Nagylónya rumänisch. Wodurch will G. uns den ungarischen Einfluß glaubhaft machen, gegenüber diesen unzweifelhaften Einflüssen der rumänischen Holzbaukunst auf jene der Madjaren? 1. durch den Langhaustypus der rumänischen Holzkirchen; 2. durch den schlanken Turmhelm mit vier Ecktürmchen, die nach ihm ein beliebtes Motiv der ungarisch-romanischen Kunst wären und durch den für die Renaissance bezeichnenden arkadengeschmückten Umgang. Alle drei Gründe sind nicht stichhältig. Der Langhaustypus ist eine Folge des Holzbaues, liegt im Charakter des Holzes, wie Strzygowski und andere nachgewiesen haben. Bezüglich der Holzarkaden sind diese nicht ein Renaissanceeinfluß, wir finden sie schon in solidem Material bei dem Turm der Kirche Abbaye des-Dames in Saintes im 11. Jahrhundert. Strzygowski, Bock, Klaudy halten die Holzarkaden für uralt und vorromanisch. Der deutsche Ritterorden hatte Arkaden in ihren Holzstädten des 13. Jahrhunderts. Holzarkaden umgaben schon im 5. Jahrhundert das fränkische und skandinavische Haus, ihr hohes Alter beweist S. Maria de Naranco. Was die vier Ecktürmchen betrifft, ist gar nicht anzunehmen, daß diese durch Ungarns Vermittlung aus dem Westen nach Siebenbürgen gekommen wären. Zuerst sind diese in Ungarn (besonders in der Romanik) selten, hingegen in Siebenbürgen sehr häufig; es ist dann fraglich, ob die bestehenden in Ungarn von Anfang an vorhanden waren oder ob sie nicht spätere Zusätze der Restauratoren sind. Die Datierung der ungarischen Beispiele ist willkürlich zu früh gesetzt. Dagegen hatte die sächsische Kirche in Hărman (Honigberg), sicher im 13. Jahrhundert, vier Ecktürmchen und auch eine Holzgalerie. Die sächsische Kirche zu Reghin (Sächsisch-Regen) hatte 1330 vier Ecktürmchen und Holzgalerie. Die Einführung des Motivs in die Gegend Kalotaszeg (Unghiul Căleatei) ist den Sachsen zu verdanken. Die sächsische Michaeliskirche von Klausenburg, die nächste Stadt und die zweitgrößte Kirche Siebenbürgens, hatte vier Ecktürmchen und einen Wehrgang, von hier aus mußte das Motiv nach Kalotaszeg gekommen sein. Der alte Name des Zentrums von Kalotaszeg ist Hoinden (Huedin, Bánffyhunyad), was ebenfalls auf die Sachsen weist. Das Fehlen der Namen madjarischer Zimmerleute ist gerade in Kalotaszeg auffallend. I. Balogh gibt zu, daß die Ecktürmchen der madjarischen Kirchen von Târgu-Mureș (Marosvásárhely), Dej, Alba-

Iulia (Karlsburg) unter dem Einfluß der Sachsen dazugegeben wurden. Der hohe Holzhelm ist überhaupt nicht charakteristisch für die Madjaren, sondern für die Rumänen. Gutor hat keinen schlanken Helm, Felsőörs auch nicht. Gutor hat keine Galerie. Die vier Ecktürmchen und der schlanke Helm ist für das Széklerland gar nicht charakteristisch. Kurz gesagt: die Einführung des Motivs (Galerie mit 4 Ecktürmchen) vom Westen nach Siebenbürgen, ist eine Tat der Sachsen, von ihnen übernahmen es die Madjaren und die Rumänen; die in Betracht kommenden Beispiele aus Ungarn sind nicht älter als die siebenbürgischen. Gerevich bemerkt nicht, daß es sich nicht um vereinzelte, sondern um eine Verknüpfung der Motive handelt (Galerie mit Ecktürmchen und schlankem Helm), die alle gleichzeitig vorkommen, wie in Saintes im 11. Jahrhundert und im 13. in Siebenbürgen. Die madjarische Vermittlung ist schon dadurch ausgeschlossen, da die Madjaren in der Romanik keine nationalen Baumeister gehabt haben.

5. Die Anschuldigung, daß die Rumänen in Siebenbürgen ungarische Denkmäler zerstört, zum mindesten sie ihrer ursprünglichen Bestimmung und Struktur entkleidet hätten, ist vollkommen unbegründet. Untersuchen wir die aufgezählten Fälle. Der Teil eines Flügels der Festung von Karlsburg aus dem 18. Jahrhundert kommt als neuzeitlicher reiner Nutzbau gar nicht in Frage; an seiner Stelle wurde die Krönungskathedrale gebaut. Das bescheidene alte Theater von Klausenburg, eröffnet 1821, unbenützbar seit mehreren Jahrzehnten, wurde öfters verständnislos hergestellt, zuletzt 1865 und so unglücklich, daß es weder Gerevich noch I. Balogh in ihren Werken in diesem Zustand abbildet, sondern wie es vor der Restauration ausgesehen hat. Bis 1919 hatte es als Magazin gedient und wurde von den Rumänen in jämmerlichem Zustand übernommen. In kunsthistorischer Hinsicht war es wertlos und in das ungarische offizielle Denkmal-Inventar Forsters von 1906 nicht aufgenommen; auch auf Grund der Satzungen von 1904 der ungarischen Denkmalkommission ist es kein historisches Denkmal gewesen. Es war ein Nutzbau, dessen einzige bescheidene Zierde einst die Fassade war, die aber durch die argen Entstellungen seit 1865 nicht mehr in Betracht kam. Der Bauplan ist von Schütz und nicht von Alföldi, wie Gerevich behauptet. An Stelle dieses Gebäudes hat der rumänische Staat die großartigste architektonische Leistung der

letzten Jahrzehnte: das Collegium Academicum erbaut. Gelegentlich der Abtragung habe ich keine einzige Baueinzelheit gefunden, welche würdig gewesen wäre, in das Lapidarium des Klausenburger Museums herüberzuführen. In der ganzen Welt ist es üblich, daß Nutzbauten, die keine Denkmäler sind, falls es die heutige Notwendigkeit fordert, abgetragen werden. Es ist unstatthaft, solche Dinge zu Propagandazwecken auszunützen. Auch das dritte Beispiel Gerevichs fällt in diese Kategorie; hier handelte es sich um Ersetzen eines Fensters der Nebenseite eines kleinen Hauses aus dem 18. Jahrhundert durch eine Tür. Der betreffende Fensterrahmen wurde dem Museum übergeben. Und nun die Standbilder der ungarischen Könige, der ungarischen Staatsmänner auf den öffentlichen Plätzen und in den Kirchen. Man soll sich ja nicht uralte Statuen vorstellen, sondern politische Denkmäler, zumeist vom Anfang des 20. Jahrhunderts, künstlerisch durchwegs minderwertig; also gesetzlich keine „historischen Denkmäler”. Diese wurden entfernt (nicht zerstört, sondern demontiert) und magaziniert, da sie an die einstige Unterdrückung erinnern und mit dem rumänischen Staatsideal nicht in Einklang standen. Das ist überall in Europa so geschehen und so natürlich, wie es unnatürlich wäre, heute in Venedig und Oberitalien auf den Hauptplätzen moderne Statuen der Habsburger und österreichischer Generäle zu finden, die dort einst regiert haben.

Außer dem Propagandazweck will Gerevich durch ähnliche Anschuldigungen die längst bekannten Beschwerden der Rumänen entkräften. Solange Siebenbürgen zu Ungarn gehört hatte, haben die Madjaren die alten rumänischen Denkmäler zugrunde gehen lassen. So die Kirche von Bârsău aus dem 14. Jahrhundert und die Holzkirchen überhaupt, wie die aus Roşiori (Veresmart), welche so hohe künstlerische Qualitäten besaß, daß sie in den „Mitteilungen der Central-Commission”, im Handbuch von Springer, in Wessers Werk über den Holzbau etc. abgebildet wurde. Von ungarischer Seite haben Zádor, Csabai, Balogh das Zugrundegehenlassen rumänischer Kirchen anerkannt. Wir lesen in der offiziellen Zeitschrift der ungarischen Archäologen „Árchaeológiai Értesitö” 1927: „von unserer Seite ist nichts getan worden, um die Förderung der Kenntnis und der Konservierung dieser schönen und reizenden Denkmäler.” Die Ukrainer beklagen sich ebenfalls über die Madjaren: „wir kennen den Vandalismus der ehemaligen madjarischen Verwaltung, welche zwecks Beschleunigung ihrer Madjarisierungspolitik absichtlich die

wertvollen Reste der uralten ukrainischen Altertümer zu zerstören pflegte", schreibt Shusko in „The Art Bulletin" von New-York 1933. Wie sollten aber die ungarischen Behörden die rumänischen und ukrainischen Denkmäler schützen, wo sie die eigenen haben zerstören lassen; so die Mauern und Stadttore Klausenburgs aus 1405 in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts („Kegyetlen Rombolás" = grausame Zerstörung, schreibt „Kolozsvári Közlöny" 1867). Myskowszky veröffentlichte 1895 ein Memorandum in bezug auf die zugrundegehenden Denkmäler, die madjarischen Zeitungen klagen 1901 und 1902 über das Verschwinden von historischen Denkmälern. Ein objektiver madjarischer Fachmann wird zugeben, daß die Abänderungen von Denkmälern während der ungarischen Herrschaft viel größer waren und von größerer Tragweite als während der rumänischen. Ich meine nicht die von Gerevich gegebenen Beispiele, die als ungerecht abzuweisen sind, sondern Fälle, wo gegen die Entscheidung der Denkmalkommission, z. B. der ungarische Pfarrer von Remetea einen Teil der neuentdeckten mittelalterlichen Fresken mit Mörtel bedeckt hat, oder der Baron Albert Bánffy durch den Kinobau die ganze Wirkung der Hofseiten seines Palais zerstörte.

*

Für die rumänische Volkskunst hat Gerevich ebensowenig anerkennende Worte, wie für die Kirchenkunst. Er erwähnt vorübergehend die „trockene, geometrische rumänische Volkskunst". Der Mitarbeiter für Ethnographie des Werkes „Siebenbürgen" *Karl Viski*, S. 131—148, hat mehr Verständnis für diese, er schätzt sie, doch weist er ihr nicht die gebührende Rolle, indem er sie von der madjarischen abhängig oder beeinflußt zu zeigen versucht. Die rumänische Volkstracht nennt er „außerordentlich reich, bunt und abwechslungsvoll", er lobt das rumänische Haus und die Holzkirche. Die musikalische Überlieferung der Rumänen findet er ebenso reich wie die ungarische, im Verhältnis der drei siebenbürgischen Nationen, sind nach ihm die Gruppe der Weihnachtslieder und die Gruppe der Totenklagelieder, ebenso wie die eigenartige Tanzmusik vollkommen rumänisch. Doch wirft er ihr vor, daß das rumänisch-musikalische Material nicht als ein einheitlich — wie das madjarische — angesprochen wäre und keine streng begrenzbaren Dialektgebiete besitze, daß die Holzkirchen wie auch gewisse Kleidungsstücke madjarischen oder sächsischen Ursprungs

wären, die hohen Dächer sächsischen Ursprungs, in der rumänischen epischen Dichtung vermutet er madjarische Vermittlung und schließlich, daß die Rumänen bis vor kurzem keine eigene Industrie hätten, infolgedessen ihre Hüte, Stiefel, Lederwesten, Pelzmützen, Pelzumhänge, Perlenarbeiten, sogar die ursprünglich rumänischen Ledergürtel und Leinenpantoffeln beim städtischen madjarischen oder deutschen Handwerker gekauft hätten. An diese vermeintlichen madjarischen Einflüsse glaubt niemand, außer den Madjaren und hierin und in dem Totschweigen der überaus mächtigen rumänischen Einflüsse, ist die Tendenz, alles von den Ungarn abzuleiten, offenkundig. Für den, der wenigstens flüchtig Siebenbürgen besucht und Augen hat, fallen diese von selbst fort. Nach Ramon de Bastera haben wir „eine der wichtigsten völkischen Zivilisationen der Welt geschaffen" und J. Alazard schreibt: „Wenn jemand auch nur rasch Siebenbürgen durchläuft, ist er von dem Glanz und dem Leben der rumänischen Zivilisation überrascht. Es ist sicher, daß eben diese Beharrlichkeit der mächtigen bäuerlichen Überlieferungen die rumänischen Dörfer vor Madjarisierung schützte. Aus diesem Grunde bewahrten die rumänischen Dörfer eine so kräftige Originalität neben den madjarischen und sächsischen Städten (Burgen)." Kein ernster Ethnograph würde daraus eine große Sache machen, daß in der Nähe der Städte und in der jüngsten Zeit die Bauern Hüte, Stiefel usw. in der Stadt kaufen; denn zur selben Zeit, bis heute, freut sich die bäuerliche Hausindustrie noch immer einer ausgedehnten Verbreitung. Wir kennen dagegen genug Fälle, wo die rumänische Hausindustrie ihren engen Kreis überschreitet und nicht nur für das eigene Volk, sondern für die Sachsen und Madjaren, sogar für Anatolier Erzeugnisse massenhaft liefert. (Beispiele dafür werden wir noch in den nachfolgenden vorführen.) Es ist sehr bequem zu behaupten, besonders für die fremden Nichtkenner, daß die Rumänen Haustypen, Holzkirchen, vergessene Kleidungsstücke, von den Madjaren und Sachsen geerbt hätten; jedoch so wichtige Behauptungen müßte man doch wenigstens halbwegs beweisen. Sie lassen sich aber nicht beweisen, im Gegenteil, alles spricht dagegen. Wir sahen, wie es mit dem vermeintlichen madjarischen Einfluß bei den Holzkirchen steht. So ist es auch mit dem Hausbau; in beiden Fällen erkennen wir, im Gegenteil, rumänische Einwirkungen. Schon Huszka sah ein, daß die Székler als einstige Flachlandbewohner sich ihre Häuser ursprünglich nicht aus Holz erbauten, weil sie das Holz so behandeln,

als wäre es Lehm oder Backstein; sie bedecken die ganze Oberfläche mit Lehm, wodurch die Schönheit des Holzbaues verloren geht. Das hohe Dach darf man weder der Gotik, noch den Sachsen zuschreiben, sondern dem Klima. Und es ist eine Überlieferung der prähistorischen Zeit, in verschiedenen Gegenden Europas, man denke an die hohen Dächer der prähistorischen Urnen in Hausform, z. B. jene aus Königsau. Die Siebenbürger Rumänen besitzen noch den archaischen, zerstreuten Dorftypus, welcher in der thrako-illyrischen, also vorrömischer Periode, vorherrschend war und welchen die Madjaren nicht aus ihrer asiatischen Urheimat mitbringen konnten. Die Uneinheitlichkeit des rumänischen musikalischen Materials, die verschiedenen Dialekte, beweisen nach E. Petrovici gerade das Gegenteil davon, was uns Verfasser vortäuschen will: nämlich, daß dieses Land seit uralter Zeit von den Rumänen bewohnt ist und diese infolgedessen Zeit gehabt haben, sich in Dialekte zu differenzieren, dagegen sind neuere Niederlassungen, wie die der Madjaren, musikalisch einheitlich. Petrovici stützt sich auf Bartoli, Jaberg, Graebner („Transilvania" 73, 7—8, 1942, S. 636—8).

Nun die künstlerischen Werte der rumänischen Bauernkunst. Diese hat Viski trotz der anerkennenden Worte nicht hoch genug geschätzt und in seinen Abbildungen vermeidet er absichtlich solche, die die hohen künstlerischen Qualitäten veranschaulichen könnten. Bei der reizvollen Holzkirche von Drag vergißt er aber mitzuteilen, daß sie rumänisch ist. Nach Jännecke besteht der Hauptwert des rumänischen Bauernhauses in der selbständigen Entwicklung der dekorativen Formen, deren Reiz nicht genug bewundert werden kann. Bezüglich der Holzschnitzkunst, meint M. Haberlandt, haben wir mit Schöpfungen der Volkskunst zu tun, die ebenso merkwürdig wie wenig bekannt sind, die zu den interessantesten wie altertümlichsten Erscheinungen der Volkskunst Europas zuzurechnen sind. Nach Iorga besteht in keinem Lande, welchem das alte Trakien den Schatz seiner künstlerischen Fähigkeiten überlieferte, diese Art des Verzierens des Spinnrockens, dieser Triumph der bäuerlichen Schnitzkunst. Die Volkstracht drückt den völkischen Charakter, aber auch den Grad der Vollkommenheit des künstlerischen Geschmacks aus. Im Gegensatz zu der Tracht der Ungarn von Kalotaszeg (Unghiul Căleatei) und Torockó (Rimetea), tragen die Rumänen täglich und nicht nur an Feiertagen ihre Nationaltracht und diese ist keine dem bäuer-

lichen Geschmack angepaßte bürgerliche Tracht, wie in Kalotaszeg und Torockó, sondern in jeder Hinsicht eine echt bäuerliche. Der rumänische Bauer und die Bäuerin messen ihrer Kleidung große Bedeutung zu; sie hungern lieber, als schlecht angezogen zu sein. Die Tracht der Frau ist der des Mannes überlegen, sie zeichnet sich durch die Eigenschaften des guten Geschmacks, der Einfachheit und Vornehmheit aus, bringt die Formen des Körpers zur Geltung, ihre Farben sind nicht grell; aus diesen Gründen ist sie der madjarischen Tracht von Kalotaszeg weit überlegen, die Gerevich ungerechterweise für die schönste Tracht in Siebenbürgen erachtet. Freilich gibt es unzählige Gruppen und Variationen der rumänischen Tracht. L. Romier schreibt: „Wir sehen hier den Beweis des eigentümlichen Genius der Karpathenbäuerin und ihren angeborenen Geschmack für die Eleganz." Graf Karaczay (1818) findet die rumänische Tracht nicht nur schön, sondern sauber; er bemerkt, daß sogar die Bettler gestickte Kleider tragen. In dem Maler Lancelot (1860) ruft die rumänische Frauentracht die glücklichen Erinnerungen Griechenlands und Italiens wach; gemalt bezaubert sie durch die Farben, im Bildhauerwerk übertragen ist sie in ihren Linien zu bewundern, die die Proportionen des Körpers und die Grazie der Taille zur Erscheinung bringen.

Das Bezeichnende der rumänischen Verzierungskunst ist das geometrische, abstrakte Element im Gegensatz zu dem Naturalismus der madjarischen und sächsischen Ornamentik. Das ist eben das Unterscheidende. Iorga hält die geometrischen Motive der Rumänen thrako-illyrischen Ursprungs. Tzigara-Samurcaş findet eine direkte Verbindung zwischen den prähistorischen Vorfahren vor 5000 Jahren und dem rumänischen Bauer von heute. S. v. Torma glaubte schon vor 50 Jahren in der thrakischen Kontinuität der rumänischen Ornamentik und des rumänischen Bauern und G. Téglás sieht in dieser geometrischen Ornamentik ebenfalls thrakisches Erbe. Wir finden sie in allen von Rumänen bewohnten Gebieten, nicht nur in Siebenbürgen. In dieser Ornamentik ist das Maßeinhalten, die Vermeidung der Überhäufung, die Feinheit der Ausführung und der Farben, wie die Harmonie zu bewundern. Die Stickereien und Webereien, wo sie am häufigsten vorkommen, außer den Holzarbeiten und Ostereiern, sind ein anderer Ruhmestitel des rumänischen Genius. Graf Hauterive (1785) war der Ansicht, daß auch die französischen Fürstinnen nicht mit größerer Leichtigkeit stickten. E. Si-

gerus findet sie so schön, vornehm und stilvoll, daß man glaubt, sie wären im 16. Jahrhundert unter der Aufsicht einer Medici in Italien gestickt und nicht von rumänischen Bäuerinnen mit ihren von der Feldarbeit groben Händen. Von den madjarischen Gelehrten haben sich Fl. Rómer und L. Dömötör über diese geäußert. Der erste bestätigt, daß „die Rumänen ihren alten, außerordentlich originalen Motiven treu geblieben sind". Der zweite schreibt über die rumänischen Stickereien des Komitats Arad wie folgt: „Durch ihren Kunstsinn und Effekt sind sie den groben und einförmigen slavischen wie den széklerischen, welche trotz der erforderlichen enormen Arbeit weniger Wirkung haben, überlegen. Sie (die rumänischen) übertreffen diese durch ihren Reichtum, durch den Zauber ihrer künstlerischen Komposition und des Kolorits. Die Harmonie der Verzierung äußert sich mit einer überraschenden Kraft, die Kompositionen sind wahrhafte Kunstwerke. Die Farbenwahl beweist die Geschicklichkeit und das von gutem Sinn bedingte Maß. Die Verteilung und das Verhältnis der Farben sind immer geschmackvoll. Ch. Boner (1865) findet die gewebten rumänischen Teppiche so schön, daß diese in jedem Salon von London oder Paris geschätzt wären. Wir könnten die Anführung ähnlicher Zitate fortsetzen. Diese Motive nennt Gerevich trocken.

Der Konservativismus des rumänischen Volkes bezüglich seiner Volkskunst läßt dieser ein bedeutend höheres Alter zuteil werden, als die alten Malereien, Stiche, Lithographien und Beschreibungen. Bereits seit dem 17. Jahrhundert bis heute halten die fremden Reisenden sie für uralt, im ganzen oder nur einzelne Kunstgattungen als von den Daken und Römern herrührend. So Opitz (1624), Tröster (1667), Hohenhausen (1775), Griselini (1780), Sulzer (1781), Wilkinson (1820), Lagarde (1828), Stürmer (1830), d'Haussez (1831), Paget (1839), de Gerando (1845), Boldényi (1851), Poujade (1869). Diese Auffasung ist nicht unbegründet, sie wird auch heute von manchen Gelehrten vertreten. Nach H. Focillon blieb die rumänische Volkskunst ihren sehr alten Formen treu, doch wiederholt sie sich nicht sklavisch, da die Bauernkünstler Dichter sind. „In einer Umgebung von Überladung und Schwere bewahrt sie jene Tonalität, die sich nicht definieren läßt, den Geschmack und in der fröhlichsten Heiterkeit, in dem erfinderischsten Ausdruck das Genie des Maßes und das Geheimnis der Leichtigkeit." Das, was alle ausländischen Forscher in Großrumänien überrascht hat, ist *nicht nur die Einheit der Sprache überall*

in allen Provinzen, sondern auch die Einheit der rumänischen Volkskunst. E. Kolbenheyer betont 1912 die Identität der rumänischen Stickereien von Bukowina und Siebenbürgen, obzwar diese zwei Provinzen vorher immer politisch getrennt waren. (Dasselbe betonte 1942 R. Csaki.) Er schreibt weiter: „... ein unabweisliches Bedürfnis ... das Verlangen, ihren verschiedenen Arbeiten nebst möglichster Zweckmäßigkeit und Dauerhaftigkeit auch einen gewissen äußeren Schmuck, eine angemessene Zier zu verleihen und gerade auf diesem Gebiete zeigt dieselbe einen natürlichen Kunstsinn und ein angeborenes Verständnis, das in Hinblick auf die kulturelle Rückständigkeit derselben um so mehr unser Staunen, ja unsere Bewunderung erregen muß." Ch. Diehl schreibt von einer „Mannigfaltigtkeit der Erzeugnisse dieser Volkskunst, welche besonders in der Keramik und in der Holzbearbeitung sich ausgezeichnet hat". „Aber vor allem in der Stickerei, welche die Volkstrachten verziert, vergegenwärtigt sich die ganze nationale Tradition ... Eine Mannigfaltigkeit, ein Reichtum von lebendigen Farben, die auf die glücklichste Art der Welt übereinstimmen ... Und überall in Muntenien, wie in der Bukowina, in Siebenbürgen, wie im Banat, begegnen wir der endlosen Grazie dieser originellen und lieben Stickereien." *E. Laur* schreibt: „Wir unsererseits müssen gestehen, daß wir die Rumänen beneiden um ihren unerhörten Schatz alter Volkskunst, herrlicher Trachten, heute noch lebendiger Sitten und Bräuche. Während wir das allzulang verzettelte Erbe der Vorfahren mühevoll wieder zusammensuchen und neu beleben müssen, kann man in Rumänien heute noch aus dem Vollen einer blühenden Volkskunst schöpfen."

J. Alazard lobt den ästhetischen Sinn des rumänischen Bauern in der Einrichtung ihrer Holzhäuser, die Eleganz der Trachten, in welchen die Farben glücklich übereinstimmen. Ähnlichen Lobsprüchen gegenüber, die die rumänische Volkskunst verherrlichen und die wir fortsetzen könnten, sind die fremden Reisenden und Gelehrten hinsichtlich der madjarischen Volkskunst Siebenbürgens sehr zurückhaltend und wortkarg und gewiß, nicht ohne Grund. Die künstlerischen Fähigkeiten des madjarischen Bauern sind fast nur von den madjarischen Gelehrten bemerkt worden.

Der Einfluß der rumänischen Kunst auf jene anderer Völker ist bedeutend, er äußert sich in der Bauernkunst, weniger in der hohen, das aus dem Grunde, weil das rumä-

nische Volk arm und unterjocht war und seine Denkmäler und Religion orthodox waren. Wir kennen aber Fälle, wo rumänische Kirchen und Ikone in madjarischen Besitz gelangt sind, so die Kirchen von Sântămăria-Orlea, Turdaş, Remetea, die Ikone des Bischofs Anastasius von Vad in Karlsburg, der Gottesmutter in der Piaristenkirche von Klausenburg (1681); wir kennen auch rumänische Künstler, die für die Madjaren gearbeitet haben: im 17. Jahrhundert der rumänische Metropolit Jorest im Schloß von Iernut (Radnót), Ioan Pop für die Székler Kirchen, Ioan Câmpian (Mezei) für den Baron Bánffy in Valasut. In der Altarmalerei der Székler sieht man Einflüsse der rumänisch-byzantinischen Pracht, auch in der Wandmalerei von Derzs (Dârjiu) spürt Gerevich byzantinischen Einfluß (freilich unnatürlicherweise serbisch-griechischen, nicht den näherliegenden rumänischen!), in den Adelshäusern der Székler der Spätrenaissance findet der madjarische Architekt und Kunstschriftsteller Kos rumänische Einflüsse und zwar der muntenischen-oltenischen Kula-s. Besonders tief und ausgedehnt ist der rumänische Einfluß in der Volkskunst, infolge der hohen künstlerischen Qualitäten, der uralten Überlieferungen; er dringt bis nach Polen zu den Goralen der hohen Tatra, nach Mähren, im Süden über Jugoslawien bis nach Griechenland. Besonders tiefgehend war die Einwirkung auf die Székler, Csángos und Kraschowaner; bei diesen könnte man eher von einer rumänischen Grundlage sprechen, zu welcher diese nur Beiträge gebracht haben. Bei den Széklern ist die Ursache die kräftige Mischung mit rumänischem Blut; es sind ganze rumänische Dörfer durch Ehe, Privilegien, Pressionen sikulisiert worden (z. B. Sárd, Praid, Oaia, Sântandrei usw.). Die Blutanalyse des Dr. Râmneanţu bewies, daß diesbezüglich die Székler den Rumänen viel näher stehen, als den Madjaren der Puszta. So finden wir széklerische Teppiche, Stickereien, Ostereier, Holzschnitzereien mit geometrischen Motiven, es fehlt manchmal auch nicht die cyrillische Inschrift, so im Székler Museum von Sft. Gheorghe (Sepsiszentgyörgy, aus 1735), dann die Ausfüllung der ganzen Fläche mit Ornamenten, das Kreuzmotiv, die breite Bordüre der Stickereien, alles rumänische Eigentümlichkeiten. Wenn die geometrischen Motive und die anderen Eigentümlichkeiten madjarischen Ursprungs wären, müßte man sie in allen ungarischen Gegenden finden, nicht nur im Széklerlande — wir finden sie aber nicht. Wir kennen manchmal auch den Namen der rumänischen Bäuerinnen, die für die Székler gearbeitet haben.

Marienburg versichert uns 1813, daß der madjarische Bauer Siebenbürgens sich rumänisch kleide, Kós hat in den Széklerhäusern des Komitats Mureş rumänischen Einfluß festgestellt, wir finden ihn auch in den anderen. Nach Slătineanu war die ganze Keramik Siebenbürgens vor dem 17. Jahrhundert rumänischer Faktur, sie beruhte auf prähistorischer und römischer Überlieferung und beeinflußte vor und nachher die madjarische und sächsische Keramik, ja der rumänische Bauer lieferte diesen seine Erzeugnisse. All das sind nur Beispiele. Die rumänischen Einflüsse fehlen auch bei den Sachsen nicht, sie wurden von A. Schullerus, L. Netoliczka, F. O. Stein, M. Orend hervorgehoben. Erwähnen wir nur einige: „Blêsch Galler", „Gluga", „Kuschma", „Koschok", „De Blêsch Preisn", „Stergar", „Zukema", „Traister", bei welchen nicht nur das Wort, sondern auch das Kleidungsstück rumänischer Herkunft ist. Manchmal findet man auch die geometrische Ornamentik fast so, wie bei den Rumänen, ein andermal wurde diese nationalisiert, umgeändert. Die „pe dos-Stikkerei" übernahmen die Sächsinnen samt den rumänischen Worten. Die sächsischen Gewerbetreibenden von Heltau (Cisnădie) beklagten sich 1709 wegen der rumänischen Konkurrenz, besonders in Sălişte und Kronstadt (Braşov), sie schlagen vor, den Rumänen gewisse Einschränkungen vorzuschreiben und den Sachsen zu verbieten, rumänische Kleider zu tragen. Die Wolldecken der Rumänen von Schei wurden nach dem Banat, der Moldau und Muntenien exportiert, die rumänischen Pasamanterien bis nach Anatolien.

Der rumänische Einfluß ist im Laufe der Geschichte in der madjarischen Musik und Poesie bedeutend. Wir können ihn bereits im 16. Jahrhundert bei Balassa feststellen und Kristóf gibt zu, daß gewisse rumänische Volkslieder in den Kreisen des ungarischen Hochadels bekannt waren. Im 17. Jahrhundert haben die fünf Lieder des Kodex Eszterházy-Vietorisz und die „ungarischen" Melodien des Kodex Kajoni einen rumänischen Charakter. Der madjarische Musikforscher *Fabó* ist der Ansicht, daß in der Entwicklung der Volkslieder der Kurutzenzeit (17.—18. Jahrhundert) der rumänische Beitrag bedeutend war. Die historischen Gesänge der Madjaren von 1848—49 stehen im engen Zusammenhang mit denen der Kurutzenzeit, so wurde das Lied „Zrinyi vére mosta Bécset" nach einer alten, rumänischen, dem Horia-Cloşca gewidmeten Melodie gesungen — nach Káldy. Über diese Dinge, wie über den vermeintlichen durch Bartók erfundenen madjarischen Einfluß auf die rumänische Volksmusik schweigt

Viski, er widerspricht Bartók dadurch, daß er als ein charakteristisches Merkmal der alten madjarischen Musik das Fehlen der pentatonischen Tonleiter feststellt, während Bartók eben diese für charakteristisch madjarisch und asiatischen Ursprungs hält. Diese beiden oberflächlichen Behauptungen Bartóks habe ich seinerzeit bekämpft und es freut mich, daß, nachdem eine beträchtliche Anzahl ausländischer Forscher meinen Ansichten zugestimmt haben, auch Viski auf Bartók verzichtet. Eine Tendenz und einen Mangel an Logik finden wir dafür in den Zeilen, wo der Verfasser mit Hilfe der Volksmusik feststellen will, daß die Niederlassung der Rumänen in Siebenbürgen gruppenweise in verschiedenen Zeiten erfolgte. Wir haben literarische Belege, daß die rumänischen Colinde auch von dem sächsischen Volk im 17. Jahrhundert gesungen wurden.

Nicht weniger befruchtend war der rumänische Tanz auf die Madjaren. Der Historiker Isthvánfy berichtet, daß 1572 gelegentlich der Installierung des Kaisers Rudolf, Valentin Balassa einen Tanz ähnlich den Waldgottheiten — călușerul oder ardeleana der Rumänen — getanzt hat, der freudig vom Kaiser angesehen wurde. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an dem Hofe der siebenbürgischen Fürsten wurden auch rumänische Tänze getanzt und diese waren bei den Madjaren verbreitet. Nach Alexics ist nicht nur der Hajduken-Tanz, sondern auch das musikalische Instrument „bordó-sip" (burduf) rumänischen Ursprungs. Die Tänze „Călușerul" und „Bătuta" haben die madjarischen Kameraden der rumänischen Kurutzen tief beeinflußt. 1647 tanzt P. Eszterházy in Preßburg vor dem Kaiser Ferdinand III. einen rumänischen Tanz und in seiner Selbstbiographie informiert er uns, daß dieser Tanz dem Kaiser und der Kaiserin sehr gut gefallen habe. In der von L. Szádeczki 1908 herausgegebenen Selbstbiographie des Grafen Ludwig Bethlen lesen wir, daß 1817 auf Wunsch der Kaiserin Karoline gelegentlich ihres Haţeger Aufenthaltes der Graf Paul Bethlen mit Frau Barcsai und Bája eine rumänische „Haţegana" tanzen mußte. Der deutsche Dichter und Professor Martin Opitz meint in seiner „Zlatna" von 1624, es wäre schwer, etwas Gleiches an Schönheit zu finden, wo „so wunderbar gebückt wird und geneigt". Dem rumänischen Tanz des Kodex-Eszterházy des 17. Jahrhunderts gleichen die madjarischen desselben und die des Codex-Kajoni. In neuester Zeit haben Z. Kodály-s „Marosszéki Táncok" und „Székelyfonó" rumänische Grundlage, ebenso die Orchesterkomposition von L. Weiner. In dem Thea-

terstück „Csáki biró leánya" 1937 wird der rumänische Tanz auf die Melodie „Banul Mărăcine" getanzt und nur aus einer Schlußbemerkung erfahren wir, daß es sich um den rumänischen „Călușerul" handelt. Székler Bauern tanzten vor einigen Jahren in „Kecseti Kaláka" wieder den „Călușerul". Unter den „Székler Tänzen" von Bándy und Vámszer (1937) wird dieser Tanz „Huszárverbunk" genannt, andere rumänische Tänze heißen „Argylánis" (ardeleana) und „Marosszéki". Andersmal wird der rumänische Tanz „bătuta" „Kurutz" genannt. So fälscht man die Wahrheit.

Dem Madjaren L. Kántor gegenüber, der gegenseitige Einflüsse in der Volksdichtung der Ungarn und Rumänen feststellt, ist O. Ghibu der Ansicht, daß die Rumänen in weit höherem Maße die Gebenden waren. Im 18. Jahrhundert z. B. gab es bei den Siebenbürger Madjaren für die rumänische Volksdichtung ein Interesse, welches den Rahmen der Bauernklasse überschritt. Die rumänische Sprache war nicht nur verstanden, sondern gesprochen. 1768 veröffentlichte ein madjarischer Intellektueller eine Sammlung von Volksliedern in zwei Auflagen, 30 Jahre später ein anderer eine neue Sammlung; 1785 finden wir in einer madjarischen Sammlung das Klagelied Horias, des rumänischen Volksheros, in zwei Sprachen, ebenso in der Sammlung von 1798. Die zwei Lieder des ungarischen Dichters Balassa sind offenkundig von zwei rumänischen Volksliedern im 16. Jahrhundert beeinflußt. Nach I. U. Soricu haben die rumänischen Colinde (Weihnachtslieder), Hochzeitlieder, Balladen, Märchen, Heldenlieder, Bezauberungen, Tanzrufe (strigături), einen großen Einfluß auf die madjarische Volksdichtung gehabt.

Über den Einfluß der rumänischen Volkskunst auf die anderen Völker hat der Verfasser 1936 und 1939 je eine Broschüre herausgegeben. Ein Auszug ist unsere obige Schilderung. Im Vergleiche mit den vorgeführten Tatsachen schrumpfen Viskis vermeintliche madjarische Einflüsse als erfunden und gezwungen zusammen.

*

Beide Mitarbeiter sind der Ansicht, daß die Rumänen „aus ihrer balkanischen Heimat" erst später nach der Ansiedlung der Madjaren nach Siebenbürgen gekommen seien. Diese Ansicht vertreten die beiden mit einer so selbstverständlichen Sicherheit, als wäre dies eine allgemein angenommene Tatsache. Abgesehen davon, daß diese Frage als eine rein historisch-philologische Angelegenheit gar nicht in die

Kompetenz eines Kunsthistorikers oder Ethnographen gehört, ist diesbezüglich *nicht die politisch interessierte Meinung der Ungarn, sondern der unparteiischen fremden Gelehrten der Gegenwart maßgebend und bei diesen gewinnt die Kontinuitätstheorie, nach der die Rumänen immer in Dazien gelebt haben (somit in Siebenbürgen) und nicht später aus dem Balkan eingewandert sind, immer mehr Terrain:* Bartoli, Ruffini, Wartburg, Gamillscheg, Rohlfs, Block, Jaberg. Das lateinische Gemeinbewußtsein, das Kontinuitätsbewußtsein der Rumänen, ist keine Fiktion des 18. Jahrhunderts, wie Gerevich in seiner Unkenntnis behauptet, sondern eine Tatsache, die durch die rumänischen Chronisten vor dem 18. Jahrhundert beweisbar ist, wie durch fremde Reisende, z. B. Francesco della Valle 1532. Dieser erfuhr von einfachen Mönchen des Klosters Dealu, daß das rumänische Volk von den Kolonisten des Kaisers Trajan stamme. Woher, wenn nicht von den Rumänen selbst, wußten die ältesten Chronisten und Reisenden über den dako-römischen Ursprung der Rumänen zu berichten? Und Papst Innozenz III. schreibt in seinem Briefe vom Ende des 12. Jahrhunderts: „populus, qui de sanguine Romanorum se asserit descendisse" (A. Solmi in „Termini", Fiume, IV, 35—37). Um ein Argument dafür zu bringen, daß die Madjaren sich früher in Siebenbürgen angesiedelt haben, macht Gerevich eine Exkursion in ein ihm wieder fremdes Gebiet, in die Archäologie: „die Grabfunde der Landnahmezeit", „mit ihren charakteristischen ungarischen Beilagen". Professor Daicoviciu, der Facharchäologe ist, bemerkt dazu, daß diese Grabfunde nicht von früher als aus dem 11.—12. Jahrhundert herrühren und daß die Zuschreibung dieser den „Ungarn" strittig sei. Diese Grabfunde, die gar nicht zahlreich sind, bedeuten nicht mehr, als die keltischen, gotischen, gepidischen usw. aus Siebenbürgen, d. i. daß über die ansässige dako-römische Bevölkerung eine neue Schichte von Eroberern sich gelagert habe.

*

Zum Schluß können wir feststellen, daß wir uns mit den zwei Aufsätzen länger beschäftigt haben, als sie verdient hätten. Nach unseren Ausführungen glauben wir nun, daß es dem unparteiischen Leser *offenkundig wurde, daß es sich hier um eine derartige Vergewaltigung der Tatsachen und eine derartige skrupellose Aufopferung der Wahrheit handelt, daß dadurch die Wissenschaft tief herabgewürdigt wird.* Dazu kommen noch bei Gerevich mangelhafte

kunstgeschichtliche Kenntnisse, eine bemerkenswerte Inkompetenz in siebenbürgischen Angelegenheiten; längst widerlegte irrtümliche oder strittige Ansichten werden als sichere Tatsachen hingestellt. In Anlehnung an das vor 62 Jahren in Leipzig erschienene Büchlein „Deutsche Wahrheiten und magyarische Entstellungen" müßte unser Aufsatz den Titel „Deutsch-rumänische Wahrheiten und madjarische Entstellungen" tragen. Aus diesen Gründen sind wir gezwungen, das Werk energisch abzuweisen. Als Zusammenfassung unserer Ausführungen und als beste Antwort auf die zwei für die Politiker und Diplomaten geschriebenen Aufsätze geben wir zum Schluß die Mitteilung des Unterzeichneten, die für die Fachgenossen auf dem Historikerkongreß von Warschau 1933 gemacht wurde. Diese Mitteilung erschien in der Kongreßpublikation und in extenso in der „Revue de Transylvanie" und wurde weder auf dem Kongreß, noch nachher von maßgebender Seite modifiziert oder angefochten.

*

Wenn jede neue Epoche ihre Geschichte und Kunstgeschichte neu verfassen muß, so hat das in Siebenbürgen zwei Hauptursachen: 1. die neuen Forschungen über die rumänische Kunst, 2. das erstarkte Nationalbewußtsein, welches keine Unklarheiten bezüglich der nationalen Zugehörigkeit der Kunstwerke zuläßt und oberflächlichen oder falschen Zuschreibungen widerstrebt. Wenn vor 42 Jahren die Monographie Szendreis über die Kunst Siebenbürgens erscheinen konnte, in welcher die Kunst der Sachsen und Madjaren zusammen behandelt wird und beide in denselben Topf geworfen werden, ohne die nationale Zugehörigkeit der einzelnen Denkmäler streng zu scheiden und ohne die Kunst der Rumänen in mehr als einem einzigen Satze zu behandeln, so ist eine derartige Ungerechtigkeit heute unmöglich. In anderen Schriften wurden die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Sachsen und Rumänen dadurch vergewaltigt, daß sie als „ungarisch" anstatt „ungarländisch" bezeichnet wurden (damals gehörte Siebenbürgen zu Ungarn), wodurch die Wahrheit verschleiert wurde. Eine Kunstgeschichte Siebenbürgens kann man unmöglich in ernst wissenschaftlichem Sinne schreiben, ohne den Anteil der drei Völker streng zu sondern; ihre Aufgabe ist, die Tatsachen mit größter Klarheit auseinanderzulegen, ohne Rücksicht auf nationale Eitelkeit. Eine Kunstgeschichte, welche bewußt die Nationalität des Künstlers und des Bestellers, mißachtet, kann keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit haben. Dazu kommt noch das Völkische. Man kann bei solchen Unter-

suchungen die Volkskunst nicht — wie früher — unberücksichtigt lassen, da sie für die Feststellung des Kunstcharakters unbedingt erforderlich ist. So wie die Literaturgeschichte seit der Romantik die Volkspoesie in ihren Bereich aufgenommen hat, so hat auch die Kunstgeschichte im Sinne von Riegel, Tietze und Strzygowski stets auch das Volkstum, die Volkskunst und nicht nur die hohe Kunst allein zu untersuchen.

Zuerst wollen wir feststellen, was wir unter Kunstcharakter zu verstehen haben: gewisse Stile, Gattungen, Formen, Motive, Materialien und Techniken, die in dieser Provinz besonders gepflegt worden sind, die so häufig vorkommen, daß sie ein Charakteristikum derselben bilden. Das bedeutet nicht, daß sie ebenda erfunden sein müßten, es genügt die Feststellung ihres häufigen Vorkommens. Wenn wir nun darüber einig werden, welches diese sind, können wir die Frage stellen: von welchem der drei Völker sie geschaffen oder eingeführt worden sind, d. h. welches der Beitrag und Anteil der einzelnen Völker Siebenbürgens an der Ausgestaltung dieses Kunstcharakters gewesen ist.

Was einem Kunstfreund schon auf der Durchreise und dem Fachmann durch das Studium der Werke sofort ins Auge fällt, ist — mit wenigen Ausnahmen — weder die Originalität, noch der besondere Kunstwert der Werke der hohen Kunst — das wurde oft und mit Recht behauptet —, sondern 1. das Nebeneinander der abendländischen historischen Stile (mit besonderer Vorliebe für die Gotik) und zugleich des byzantinischen Stiles, wie auch die Mischung beider, 2. die große Zahl der erhaltenen Holzbauten (1274 Holzkirchen und noch mehr Bauernhäuser) und ihr künstlerischer Wert, 3. die große Anzahl der Kirchenburgen und Kirchenkastelle, 4. die einst blühende Goldschmiedekunst, 5. die große künstlerische Bedeutung der Volkskunst, vor allem der Textilien und Holzarbeiten, die beide auch heute fortleben. Als sekundäre, doch relativ häufig vorkommende Kunstgattungen möchte ich die folgenden erwähnen: 1. Altarbilder, 2. Wandmalereien aus der Lebensgeschichte des hl. Ladislaus, 3. die Schlösser und Paläste des Hochadels.

Die Einführung der abendländischen historischen Stile verdankt man besonders den Siebenbürger Sachsen und Ungarn; die des byzantinischen Stiles und die Schaffung eines Mischstiles den Rumänen. Diese allgemein angenommene Ansicht bedarf insofern einer Einschränkung, als das Kunstgewerbe der Madjaren und Sachsen ge-

rade in der Zeit des Fürstentums vielfach osteuropäisch und orientalisch ist: osteuropäische Tracht, orientalische Waffen, Teppiche, Kopftücher und sonstige Textilien, orientalische Kachelfliesen und Ornamentik; rein abendländische Architektur finden wir aber ebenso früh, wie bei den Sachsen und Madjaren auch bei den Siebenbürger Rumänen: in Streiu, Sântămăria-Orlea (romanisch); Roşcani, Ribiţa (gotisch); Lugoj, Blaj, Oradea (barock). Die abendländischen Stile sind nach Siebenbürgen vor allem aus Deutschland und Österreich gekommen, der byzantinische aus der Moldau und Walachei. Der Holzbau ist bodenständig infolge der reichen Wälder und der großen Vorliebe, er ist ein Charakteristikum der Rumänen von altersher, alle bestehenden Holzkirchen gehören ihnen an. Die alten, vor allem mittelalterlichen kunsthistorischen Denkmäler der Sachsen sind an Zahl und Wert — mit wenigen Ausnahmen — denen der Siebenbürger Madjaren überlegen; deshalb, und weil die Sachsen eine nationale Kunst besitzen, d. h. die ausführenden Künstler und die Besteller Sachsen oder sonstige Deutsche waren, während die Siebenbürger Madjaren zumeist nur die Besteller gewesen sind und die Ausführenden im allgemeinen Nichtmagyaren waren, spielen die Siebenbürger Sachsen in der abendländischen Kunst Siebenbürgens eine bedeutendere Rolle. Das bezieht sich hauptsächlich auf die Kirchenburgen und die Kirchenkastelle, auf die alten Stadtkirchen, aber auch auf die Goldschmiedekunst.

Die relativ große Anzahl der erhaltenen Altäre (gegen 50 mit 324 Bildern) sind fast ausnahmslos Produkte deutschen Geistes und in sächsischem Besitz. Wandmalereien mit Szenen aus dem Leben des hl. Ladislaus (Patron Siebenbürgens) findet man in den széklerischen, aber auch in den rumänischen und sächsischen Kirchen. Die Landschlösser, deren Verteidigungscharakter im Gegensatz zum Abendlande bis ins 18. Jahrhundert hinaufreicht und die dann in provinziell vereinfachten österreichischen Barockstil übergehen, gehören dem siebenbürgisch-ungarischen Hochadel an; mit dem Vorbehalt aber, daß ein Teil dieses Adels rumänischen und fremden Ursprungs ist. Die höchste künstlerische Bauleistung Siebenbürgens, das Schloß von Hunedoara (Vajdahunyad) ist auf Bestellung Johannes Huniades errichtet, der unzweifelhaft rumänischen Ursprungs war; er bleibt der größte Bauherr des Hochadels in Siebenbürgen, wie in der Barockzeit der größte Kunstmäzen der Sachse Samuel Brukenthal war; dieser besaß das an Kunst reichste Palais Siebenbürgens. Ein

Werturteil daraus ziehen zu wollen, daß in der hohen Kunst die Madjaren und Sachsen die abendländischen Stile, während die Rumänen den byzantinisch-rumänischen gepflegt haben, kann für den Kunsthistoriker, dem das Werk und nicht der Stil entscheidend ist, nur als einseitig und unhistorisch angesehen werden, denn der künstlerische und der historische Wert ist nicht vom Stile abhängig; andererseits bedeutet eben das Festhalten an der byzantinischen Tradition inmitten eines mehr abendländisch gefärbten Milieus der Landesgenossen eine gewisse Kraft, Unabhängigkeit und ein starkes Selbstbewußtsein.

In der Volkskunst haben die Rumänen Siebenbürgens einen Vorrang durch die künstlerische Qualität, durch ihre zahlreicheren, altertümlicheren, einflußreicheren Produkte, wie auch dadurch, daß sie bedeutend weniger, als die der Sachsen und Madjaren von der großen Industrie und von der Kunst der höheren Klassen berührt wurde. Die hohe künstlerische Begabung äußert sich im Hausbau, in den Holzarbeiten, Trachten, Webereien und Stickereien, in den Ostereiern, wie auch in der Töpferei. Die Volkskunst der Siebenbürger Rumänen steht in einem wunderbaren Einklange mit jener aus der Moldau und Walachei; alle zusammen bilden eine Einheit, in welcher die siebenbürgisch-rumänische nur eine provinzielle Variante bedeutet. In der Volkskunst unserer Provinz kann man mehrere Gegenden mit ihren lokalen Noten unterscheiden, so bei den Rumänen das Haţeger Gebiet, Erzgebirge, Maramureş, Banat, Sibiu-Făgăraş; bei den Sachsen das Burzenland, Nösnerland, Kokelland usw.; bei den Ungarn das Széklerland, Unghiul Căleatei (Kalotaszeg) und Rimetea (Torockó). Der Ornamentschatz der drei Völker ist nicht schwer voneinander zu unterscheiden: die Rumänen haben eine ausgesprochene Vorliebe für die geometrischen Motive, im Gegensatz zu der stilisierten Blumenornamentik der Madjaren oder zur Tier- und Menschenornamentik der Sachsen.

Nun die Frage der Beeinflussung. Es ist selbstverständlich, daß in Siebenbürgen, wo drei Völker jahrhundertelang nebeneinander und miteinander gelebt haben, von jeher ein reger Austausch sowohl der materiellen, wie der geistigen Volksgüter stattgefunden hat. Dieses Problem wurde aber bis jetzt wenig erforscht, obzwar die Anfänge nicht fehlen. Es kann wenigstens die Frage gestellt und beantwortet werden, welche von den drei Völkern die fruchtbarsten und einflußreichsten waren: in der hohen Kunst die Sachsen, in der

Volkskunst die Rumänen. Der Einfluß der rumänischen Volkskunst äußert sich nicht nur in der bildenden Kunst und im Kunstgewerbe, sondern auch in der Volksdichtung, Volksmusik und im Tanz. Es ist höchste Zeit, daß man dieser kunstbegabten, in Siebenbürgen zahlreichsten Nation, deren Nationsrecht nach langen Kämpfen erst seit einigen Jahrzehnten errungen wurde, endlich einmal Gerechtigkeit widerfahren lasse, durch Anerkennung ihrer Rolle in der Kunstgeschichte Siebenbürgens.

Die Stellung Siebenbürgens in der byzantinischen Kunstgeschichte

Die byzantinische Kunst Siebenbürgens ist in der Wissenschaft leider noch immer zu wenig bekannt. Die Ursachen dafür liegen in erster Linie in den fremden Veröffentlichungen der Vorkriegszeit, die diese Provinz mit Vorliebe als eine kunstgeschichtlich rein abendländische oder als eine solche darstellen wollten, wo die abendländische Kunst von jeher die alleinherrschende war. Das mag stimmen bei den Kunstdenkmälern der sächsischen und der madjarischen Minderheit Siebenbürgens, nicht aber bei den Denkmälern der absoluten Mehrzahl der Bevölkerung: bei den Rumänen. Die Rumänen Siebenbürgens, der griechisch - orthodoxen, eine Minderheit der griechisch - katholischen Kirche angehörig, gehören auch kunstgeschichtlich zur Sphäre der orthodoxen Länder Europas; ihre Kunst nimmt aber im Rahmen der byzantinischen Kunst eine Sonderstellung ein, denn sie ist selten rein byzantinisch, häufiger aber eine gelungene Synthese von byzantinischen und abendländischen Elementen. Stilgeschichtlich kann man die Denkmäler in drei Gruppen teilen: 1. byzantinisch-rumänische, d. h. ähnliche wie in der Walachei, z. B. die Kirchen von Sâmbăta de Sus und Făgăraş; 2. eine Kompromißlösung zwischen byzantinisch-rumänischem und abendländischem Einfluß, z. B. die Nikolauskirche in Braşov, das Äußere der Kirchen von Hunedoara und Gurasada; 3. abendländische Denkmäler, die dem orthodoxen Ritus angepaßt wurden, z. B. die Kirchen von Lugoj, Blaj, Oradea Mare. Die Wandmalereien können in dieselben Gruppen eingeteilt werden. Im allgemeinen sind — wie das zuerst Groh richtig bemerkt hat — die Wandmalereien entschieden mehr byzantinisch als die Baudenkmäler, welche stets zwischen der orientalisch-zentralen und lateinisch-basilikalen Bauweise schwanken. Die meisten Malereien sind den gleichzeitigen lateinischen überlegen und unterscheiden sich stark von diesen im Stil und im künstlerischen Wert. Man kann auch behaupten, daß die byzan-

tinische Malerei und Kleinkunst bedeutend zahlreichere Denkmäler hinterlassen hat als die Architektur. Die ältesten Kirchen gehören dem 12.—13. Jahrhundert an, die ältesten Wandmalereien gehen auf das 13. Jahrhundert zurück. Die byzantinische Kunst hat in den rumänischen Kirchen Siebenbürgens bis in das 19. Jahrhundert weitergelebt, bis sie durch die neobyzantinische Kunst abgelöst wurde.

Woher kommt der byzantinische Stil nach Siebenbürgen? Die meisten Denkmäler, mit Ausnahme der Holzkirchen, weisen stilistisch auf die Walachei und auf die Moldau; wir haben eine beträchtliche Anzahl von historischen Aufzeichnungen, die als Besteller oder Förderer dieser Denkmäler seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Fürsten der Walachei und der Moldau angeben; auch die Inschriften nennen oft genug als Kirchenmaler Meister aus den zwei rumänischen Fürstentümern. Ich verzichte hier auf eine ermüdende datenmäßige Aufzählung, da diese von mir bereits 1927 in einem deutschen Aufsatz gegeben wurde.[1] Für die ältere Zeit der kirchlichen Kunsttätigkeit in Siebenbürgen müssen wir Künstler aus Byzanz oder mindestens aus dem byzantinischen Reiche annehmen. Im 10. Jahrhundert wirkte doch hier als Bischof der von Theophylaktos in Konstantinopel geweihte Hierotheus; Möller entdeckte die Fundamente des runden Baptisteriums unter der römisch - katholisch - romanischen Kathedrale von Alba-Iulia; das älteste bekannte rumänische Kloster von Peri (Maramureş) war direkt Konstantinopel unterstellt (14. Jahrhundert). Der Stil des 10.—14. Jahrhunderts in Siebenbürgen dürfte bei den Rumänen teils der byzantinische Importstil, teils der einheimische Holzbau sein. Die ältesten, auch heute bestehenden Bauten der Siebenbürger Rumänen zeigen ebenfalls einen byzantinischen Importstil mit Einflüssen des Holzbaues und der abendländischen Elemente. Seit Ende des 14. Jahrhunderts finden wir einen immer regeren Einfluß der Walachei und der Moldau; es gab kirchliche, künstlerische und Handelsbeziehungen zwischen diesen und Siebenbürgen. Wir finden eine größere Anzahl von rumänischen Fürsten, die in Siebenbürgen Kirchen und Klöster gründen oder den schon bestehenden Geschenke machen; sie haben zum Teil Besitzungen in Siebenbürgen

---

[1] Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen. Cluj 1927, und die Abbildungen dazu.

Aus diesem Grunde hat Iorga die kirchliche Kunst der Siebenbürger Rumänen in die Geschichte der rumänisch-byzantinischen Kunst eingereiht. Es wäre nun an der Zeit, daß die byzantinische Kunstgeschichte dies berücksichtigte und ihren Bereich durch dieses neue Gebiet erweiterte. Nicht nur die rumänischen Fürsten, sondern auch die rumänischen Edelleute Siebenbürgens, sowie die Geistlichen betätigten sich als Kunstmäzene, besonders im Komitate Hunedoara. Der hohe Adel rumänischen Ursprungs madjarisierte sich in Siebenbürgen unter dem Druck der Verhältnisse, ihre Schöpfungen haben nichts mit dem byzantinischen Stil, sondern nur mit dem rein abendländischen zu tun. Ein eklatantes Beispiel bietet das gotische Ritterschloß von Hunedoara, ein Werk des Johannes Huniades. Außer der Moldau und der Walachei sind byzantinische Einflüsse, wenn auch vereinzelt, auch aus Mazedonien durch die Mazedo-Rumänen und aus den serbischen Gegenden nach Siebenbürgen und dem Banat eingeführt worden. Wir finden hier Beziehungen zu Karlowitz und Belgrad. Auch zu Rußland hatte man vereinzelte Beziehungen.

Bei der Beurteilung des künstlerischen Wertes darf man nie die schwere Lage des Siebenbürger Rumänentums im Königreich Ungarn und im Fürstentum Siebenbürgen außer acht lassen. Lupaş und Meteş, zwei Autoritäten der rumänischen Kirchengeschichte, liefern uns die nötigen Daten dazu. Das rumänische Volk wurde infolge seines Glaubens verachtet, unterdrückt, als schismatisch betrachtet und nur geduldet.

Die Synode katholischer Bischöfe von Alt-Ofen beschloß im Jahre 1279, daß den schismatischen Geistlichen untersagt werde, Kirchen, Kapellen oder sonstige Gebethäuser zu bauen; auch den Gläubigen wurde verboten, in solche einzutreten. König Sigismund bedrohte im Jahre 1428 die Gläubigen mit Verlust des Vermögens, falls sie ihre Kinder bei Schismatikern taufen ließen. Es hat Fälle gegeben, wo Adlige sich der rumänischen Kirchen bemächtigten oder die Erbauung solcher nicht erlaubten; auch solche Fälle, daß die Griechisch-Orientalischen wegen einiger Übergetretener ihre Kirche verloren. In den Städten war es vor 1848 den Rumänen nicht erlaubt, Kirchen zu errichten. Die Rumänen konnten zumeist auch nicht in die Zünfte und Kunstkorporationen eintreten; aus diesem Grunde konnte sich keine regelrechte Klasse und Schule von Baumeistern und Gewerbetreibenden ausbilden. Man muß auch die große Armut unserer Kirche erwähnen; es genügt, Fälle zu vermerken, daß Bi-

schöfe ihre Wertgegenstände, sogar Kultgegenstände, verpfändeten Außerdem darf man die unruhigen, kriegerischen Zeiten, wo unzählige Kunstwerke zerstört wurden, nicht vergessen, auch nicht die Zerstörungen von Klöstern und Kirchen auf kaiserlichen Befehl durch General Buccow im Jahre 1761. Im Fürstentum Siebenbürgen waren die Rumänen nicht einmal als Nation anerkannt und konnten keine politischen Vorrechte haben. Bei so ungünstigen Verhältnissen darf man sich nicht wundern, daß eine große, monumentale Baukunst von hohem künstlerischem Werte nicht entstehen konnte. Man staunt sogar, wie das Vorhandene noch möglich war. So erklärt sich die provinzielle, manchmal bäuerliche Rustifizierung des byzantinischen Stiles, aber ebenso kamen in die Malerei oft volkstümliche, interessante Züge. Dennoch haben ernste madjarische Forscher, wie Groh, Szendrei, Supka, Gyárfás und Lyka Worte der Anerkennung für die künstlerischen Werte der in Frage stehenden Denkmäler gefunden.

Die Bedeutung der alten Stein- und Backsteinbauten, der Kirchenmalerei und des Kunstgewerbes der Siebenbürger Rumänen für die byzantinische Kunstgeschichte ist einleuchtend: nicht durch das edle Material und nicht durch neue konstruktive und dekorative Lösungen und besonderen Kunstwert — das war bei den äußerst ungünstigen Verhältnissen unter den Siebenbürger Rumänen unmöglich — sondern: 1. als Ausstrahlung und Erweiterung des byzantinischen Kunstgebietes von Osteuropa gegen Westen und zwar durch Einführung der Kuppel, des byzantinischen Grundrisses und der byzantinischen Malerei in Siebenbürgen durch Vermittlung vor allem der Walachei und der Moldau. Diese Elemente sind bei den Siebenbürger Sachsen und Ungarn nicht zu finden; schon aus diesem Grunde spielt der rumänische Kirchenbau Siebenbürgens eine besondere Rolle. Man glaubte nämlich früher, daß das byzantinische Kunstgebiet an den Ost- und Südgrenzen Siebenbürgens aufhöre. Im Gegensatz zu den abendländischen Ländern wurden hier die byzantinischen Kunstprinzipien nicht sporadisch und auf eine kurze Periode beschränkt aufgenommen, sondern ziemlich allgemein, wovon Denkmäler des 12.—20. Jahrhunderts sprechen. 2. Durch die eigenartigen Kompromißlösungen der zwei Stilarten, die sich hier vereinigten, da sie im Innern einen mehr byzantinischen, im Äußeren mehr abendländischen Stil zeigen. Man sieht, das Aufeinanderstoßen der beiden Stile erfolgte nicht in der Moldau und Walachei, wo der

abendländische Einfluß sich auf Einzelheiten beschränkt, sondern in Siebenbürgen, wo sie parallel nebeneinander auftreten und sich mischen, so daß bald der eine, bald der andere die Oberhand gewinnt. Die von den rumänischen Fürstentümern her eingebürgerten Bauten beeinflußten auch andere Kirchenbauten und so gingen diese Wellen weiter gegen den Westen des Landes. Die byzantinischen Traditionen wurden auch im 19. Jahrhundert bewußt weitergepflegt und heute, nach der Vereinigung Siebenbürgens mit Rumänien, sind diese in neobyzantinischen Kirchen noch mehr zum Ausdruck gekommen.

Die Renaissancekunst Siebenbürgens

Neue madjarische Gesichtspunkte und Umwertungsversuche

Seit Jahren bemerkt man in Ungarn ein neues Interesse für die Renaissancekunst Siebenbürgens. Die Aufsätze von Jolanthe Balogh und Stefan Csabai kommen diesbezüglich in erster Linie in Betracht.[1] In der spärlichen Kunstliteratur dieses Gebietes ist jeder neue Beitrag willkommen, vorausgesetzt, daß er sich mit dem Tatsachenmaterial objektiv auseinandersetzt. Obzwar die zwei genannten Aufsätze, was den Umfang betrifft, bescheiden sind (der erste umfaßt 14 Seiten und 44 Abbildungen, der zweite, eine Budapester Doktordissertation, 90 Seiten und 14 Abbildungen), enthalten sie doch eine Anzahl von Gesichtspunkten, die als neu bezeichnet werden dürfen. Es handelt sich um nicht weniger als eine neue Auffassung, einen neuen Umwertungsversuch der Renaissancekunst Siebenbürgens. Wie wir im Laufe dieser Auseinandersetzung sehen werden, liegt der Hauptwert der beiden Aufsätze nicht hier, in diesem Umwertungsversuch, sondern in dem zusammenfassenden Überblick der ganzen Epoche, in der Anerkennung der Isoliertheit der siebenbürgischen Kunst dieser Zeit Ungarn gegenüber. Dazu kommt noch das von Frl. Balogh mitgeteilte, unveröffentlichte Denkmalmaterial. Indem wir diese positive Seite der beiden an sich bescheidenen Aufsätze gerne anerkennen, sind wir leider gerade mit der neuen Beurteilung der Renaissancekunst Siebenbürgens, welche die zwei Verfasser vertreten, nicht einverstanden. Übersichtlichkeitshalber wollen wir gleich von Anfang an ihre neuen Gesichtspunkte, die wir als verfehlt ansehen, hervorheben: 1. daß die Renaissancezeit in Siebenbürgen „ein schöpferisches Zeitalter von bleibendem Einfluß",[2] mit anderen Worten eine ruhmvolle Kunstperiode gewesen sei; 2. daß diese Kunst „die madja-

---

[1] *J. Balogh:* A reneszánsz épitészet és szobrászat Erdélyben. „Magyar Művészet" X 5. S. 129—158, Budapest, 1934. — *St. Csabai:* Az erdélyi reneszánsz művészet. Budapest, 1934.

[2] *J. Balogh:* A renaissance épitészet Magyarországon I. „Magyar Művészet" IX. 1. S. 12. Budapest 1933.

rischste Variante der Renaissancekunst", „ein spezifisch-siebenbürgischer Stil", „ein madjarischer Nationalstil",[1] oder daß sie ein „lokales, individuelles Kolorit", oder daß sie „Ausdruck der Eigenschaften der siebenbürgischen Seele" oder gar „der madjarischen Seele"[2] sei; 3. daß die „siebenbürgische blumige (d. h. die mit Blumen verzierte) Renaissance" „am reinsten madjarisch" sei,[3] oder daß diese Blumenornamentik der madjarischen Volkskunst „aus der madjarischen Volksseele" entsprossen sei:[4] 4. daß die siebenbürgische Renaissancekunst „trotz der geographischen Lage der italienischen Kunst näher stehe", dagegen sei „der Einfluß der deutschen Renaissance bedeutend schwächer" und habe sich „nur auf die sächsischen Gegenden erstreckt".[5] Die Bedeutung dieser sei verschwindend Klausenburg gegenüber (das als madjarisch angesehen wird).[6] Man spricht von einem „siebenbürgischen, unter maßgebender Leitung des Madjarentums entstandenen Stil",[7] d. h. man schreibt den Madjaren als Mäzenen, Künstlern, als Stilformenden, als Schöpfern der Formensprache eine größere Rolle als den Sachsen oder Deutschen im allgemeinen zu, man macht diese hie und da zu Nachahmern der Madjaren[8] und 5. wirft man den Rumänen einerseits vor, daß sie an dieser Entfaltung des Renaissancestiles nicht teilgenommen hätten,[9] andererseits versucht man Einflüsse der „madjarischen blumigen Renaissance" in den alten rumänischen Fürstentümern zu entdecken.[10]

Außer diesen in fünf Sätzen angeführten Gesichtspunkten gibt es noch eine Anzahl von Ansichten der beiden Verfasser, die wir im Laufe unserer Darstellung als anfechtbar ansehen; auf alle unbegründeten Behauptungen und Übertreibungen können wir freilich nicht eingehen. Wir wollen zuerst die anderen bisherigen Anschauungen der madjarischen Forscher, wie auch von zeitgenössischen Rei-

---

1 *J. Balogh* in „Magyar Művészet" X. S. 129—30, 153.
2 *St. Csabai:* a. a. O. S. 13, 15, 9.
3 *Balogh,* S. 154.
4 *Csabai,* S. 10, 24, 74.
5 *Balogh,* S. 129.
6 *Balogh,* S. 148.
7 *Csabai,* S. 63, 54.
8 *Csabai,* S. 54, 58, 84, 74; *Balogh,* S. 137, 154.
9 *Ders.,* S. 74.
10 *Balogh,* S. 158, 137.

senden kennenlernen, um dann im einzelnen zu den obigen Behauptungen Stellung zu nehmen.

Julius Pasteiner schreibt 1885: „das madjarische Volk ist auch diesmal (d. h. in der Renaissance) nicht durch seine selbständige Schöpferkraft, sondern durch seine überraschende Aufnahmefähigkeit gleichwertiger Faktor der zivilisierten abendländischen Völker geworden."[1]

Derselbe äußert sich 1902: „Das 16. Jh. war auf dem Gebiete der kirchlichen und weltlichen Baukunst völlig unfruchtbar. Die an der Schwelle harrende Renaissance konnte in Ermangelung von Aufgaben, wenn auch nur mittleren Schlages, hier keinen feierlichen Einzug halten, sondern kam nur verspätet und wie zufällig ins Land hereingestolpert, wo sie auch nicht Wurzel schlug. Im 17. Jh. hörte die kirchliche Bautätigkeit gänzlich auf".

Ignaz Acsády[2] 1897: „die Reformation war für die Kunst nicht günstig". „Man hat bei uns auch in jener Zeit gebaut, aber die Kunst hat wenig von diesen zu Verteidigungs- und zu militärischen Zwecken dienenden Bauten gehabt. Ein paar städtische Häuser und einige in Stein gemeißelte Grabdenkmäler — auch diese in der Regel eine Leistung der Fremden — legten bis heute über die künstlerischen Neigungen und über den Kunstsinn der Generation dieser Periode der Verheerung Zeugnis ab. Noch am meisten blühte das Kunstgewerbe, in erster Linie die Goldschmiedekunst, weil sie einem allgemeinen Bedürfnis diente."

Der Sachse *Victor Roth* schreibt[3] 1905: „Der Überblick über die ganze Epoche der Renaissance in Siebenbürgen zeigt mit voller Deutlichkeit, daß sie zu einem vollen Durchbruch auf allen Gebieten der Kunst nicht gelangte. Auf die Durchbildung der Bauwerke hat sie keinen Einfluß zu nehmen vermocht. Sie hat eine Renaissancedekoration, aber keine Renaissancearchitektur hervorgebracht."

Eugen Lechner schreibt 1917: „Es ist wahr, daß wir auch im letzten lombardischen Dorf dutzendweise architektonische Details finden, die in Geschmack und Ausführung die hier behandelten Denkmäler übertreffen . . .".

Kornelius Divald hat 1927 die Provinzialisierung und Einführung der volkstümlichen Elemente in die siebenbürgische Renaissancekunst infolge der Unterbrechung der Beziehungen zu Italien und zu anderen wichtigen Kunstländern anerkannt. „In der Provinz wetteifern unsere Meister mit Erfolg; es ist wahr, daß nur mit Steinarbeitern zweiten Ranges aus Norditalien gearbeitet worden ist". Zum Schluß bemerkt er: „Wir haben uns mit den volkstüm-

---

[1] *J. Pasteiner:* A művészetek története. Budapest, 1885, S. 372 und „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild", Bd. VI. S. 94, 96. Wien, 1902.

[2] *Acsády:* Magyarország három részre oszlásának Története, 1526—1608. Budapest, 1897, S. 476.

[3] *V. Roth:* Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Straßburg, 1905, S. 122.

[4] *E. Lechner:* Renaissance épitési emlékek Szamosújvárott. Budapest 1917, S. 28.

lichen Varianten unserer Renaissancearchitektur und mit ihren Denkmälern ausführlicher beschäftigt, als es ihr Kunstwert und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung verdienen würde". „Die siebenbürgische Gruppe der széklerischen Altäre besteht aus Werken zweiten Ranges von volkstümlichem Charakter".[1]

Andreas Péter bezeichnet[2] 1930 das Zeitalter, das nach 1526 einsetzte, also: „Volle Stagnation des Kultur- und Kunstlebens, Inproduktivität", Siebenbürgen „verfällt in völlige künstlerische Bedeutungslosigkeit", „sonst haben wir von der Baukunst Siebenbürgens dieser Zeit kaum Kenntnis. Die Bautätigkeit konnte nicht sehr aktiv sein . . ." Die siebenbürgischen Baudenkmäler betrachtet er als bescheiden, von provinziellem Charakter, die Bildhauerarbeiten stark von der deutschen Renaissance beeinflußt.

Karl Kós schreibt 1929[3]: „Der Protestantismus und Demokratismus des Fürstentums waren nicht günstig für die Entwicklung der künstlerischen Kultur. Der puritane Charakter der Kirche, der Mangel an weltlicher Macht, an Reichtum und Kunsttraditionen, wie auch der einfache, ja armselige Hof des Fürsten, das Fehlen einer Hofaristokratie in westlichem Sinne und eines Hoflebens bildet keine Künstler, ist keine stilbildende Kraft, sie produziert keine Besteller und Mäzene von großem Kaliber". „Von einer fürstlichen oder aristokratischen großangelegten Bautätigkeit in westlichem Sinne wissen wir kaum etwas." „Die Provinzbauten des Hochadels sind befestigte Wehrbauten, unbequem, ohne abendländischen Luxus und Glanz, düster genug. Aus den z. T. bis heute bestehenden Häusern des bemittelten széklerischen und madjarischen Adels mittelmäßigen Gutes können wir folgern, daß sie sehr bescheidene Bauten waren, von bis zum äußersten vereinfachter Form, von mittelalterlichem Geiste, bisweilen mit Teilen verziert, die an die einfachste Renaissance, mit vereinfachten Grundrisssen erinnert. Der niedere Adel von bescheidenerem Gut baut in der großen Masse die Häuser aus Holz, ebenso wie die Jobbágyen." „Das Zeitalter der Reformation in Siebenbürgen baut keine Kirchen von großen Ausmaßen." Auch auf anderen Gebieten bildender Kunst war der Protestantismus nicht besonders günstig für die künstlerische Entwicklung."

Nach *Tiberius Gerevich* (1934) „blieb die Kunst des Fürstentums nicht nur hinter dem europäischen, sondern hinter dem schwer aufrechterhaltenen Niveau des in seinen Grenzen verstümmelten Mutterlandes zurück."[4]

Heinrich Horváth ist 1935 der Ansicht,[5] daß die Renaissance in Siebenbürgen „nie imstande war, tatsächlich Wurzel zu fassen" und daß „der Barock sozusagen ohne Übergang aus der Gotik sich entwickelte".

Ladislaus Eber stellt 1934 fest,[6] daß die Baudenkmäler in spärlicher Zahl erhalten sind; er behandelt der Gotik gegenüber ganz kurz die Renaissance.

---

[1] *K. Divald:* Magyarország művészeti emlékei. Budapest, 1927, S. 177, 188, 206.

[2] *A. Péter:* A magyar művészet története. Budapest, 1930, Bd. II, S. 5, 14.

[3] *K. Kós:* Erdély. Cluj, 1929, S. 62—67.

[4] *T. Gerevich:* Erdélyi Művészet. „Magyar Szemle" 1934, S. 237.

[5] *H. Horváth:* Budai Kőfaragók és Kőfaragójelek. Budapest, 1935, S. 50.

[6] *L. Eber:* Művészettörténet. Budapest, 1934, S. 199.

„Die früheste und einfachste Form der Übernahme der italienischen Kunst bietet Ungarn." Nach ihm haben sich im Lande mehr Sterne zweiten und dritten Ranges niedergelassen.

Nun einige Ansichten über die einzelnen Kunstgattungen und über die Hauptdenkmäler:

Franz Pulszky schreibt[1] 1897: „Das Grabdenkmal der Königin Isabella in Karlsburg (Alba Iulia) ist ein charakteristisches Beispiel, wie tief das technische Können der Bildhauer recte unserer Steinmetze gesunken ist und wie tief das Niveau in der Formauffassung verfiel". Über die Goldschmiedewerke des 16. und 17. Jahrhunderts sagt er: „Ihr Kunstwert ist kein besonderer, selten äußert sich in ihnen der Schönheitssinn; sogar bei den für besondere festliche Angelegenheiten bestellten Luxusgefäßen, finden wir keine künstlerische Idee, weder in der Form, noch in der Ornamentik, die Schablone und Kopie dominiert". „In unserer Heimat fand im 17. Jahrhundert die Malerei ebensowenig Terrain, wie im 16. Die Porträtdarstellung ist fast der einzige Gegenstand, für welchen sich gelegentlich Möglichkeit bietet, es ist aber betrübend der Eindruck, den wir aus der Betrachtung der Porträts dieser Zeit unseres Vaterlandes gewinnen. Im Jahrhunderte von Rubens, Van Dyck und Velasquez ist der Geschmack unserer Magnaten durch kindische, fast heraldische Gemälde, ohne irgendeine Qualität, die sich aber in hinreichender Zahl in den Schlössern unserer Magnaten bewahrt haben, zufriedengestellt."

Julius Pasteiner schreibt 1902[2] über die siebenbürgischen Schlösser: „Leider fehlt dieser Bautätigkeit der richtige künstlerische Sinn; statt eine Anlage nach den lokalen Verhältnissen und den Überlieferungen anzustreben, aus der sich Selbständiges entwickeln konnte, griff man hastig nach fremden Mustern, deren Niveau man doch nicht erreichte."

Und über das Schloß von Făgăraş: „Alles ist da plump, schwerfällig, unkünstlerisch, aber es drückt die düstere Stimmung des Fürstentums sprechend aus", die architektonischen Bestandteile des Schlosses von Criş (Kreisch) nennt er „mangelhaft gestaltet".

Elemér Varjú urteilt[3] 1905 über die Grabdenkmäler der Hunyaden folgendermaßen: „Keines kann künstlerisch oder prächtig genannt werden."

Victor Roth[4] äußert sich 1908 über die Goldschmiedekunst folgendermaßen: „Was dieser Zweig des heimischen Gewerbes geschaffen hat, erhebt nicht den Anspruch, bahnbrechend gewirkt zu haben, wohl aber darf man den Werken der sächsischen Goldschmiede nachrühmen, daß sie des Handwerks Ehre zu wahren wußten. Wenn in diesen Werken naturgemäß nicht höchste Kunst zu erblicken ist, so steckt doch eines darin, was sie durch sechs Jahrhunderte auszeichnete: Charakter."

---

[1] *Fr. Pulszky:* Magyarország Archaeológiája. Budapest. 1897, S. 261, 270, 275.

[2] *J. Pasteiner,* in: Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, S. 97, 99.

[3] „Magyarország Műemlékei". Budapest, 1905, Bd. I, S. 75, 87.

[4] *V. Roth:* Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Straßburg, 1908, S. 141.

Stefan Genthon[1] 1932 über die siebenbürgische Malschule des 16. Jahrhunderts: „Vom Standpunkte der historischen Entwicklung hat sie gar keine Bedeutung“ und „die siebenbürgische Eigenart ist in der Spätphase der Entwicklung nichts anderes als unvermögender Provinzialismus.“

Nachdem wir uns eine Meinung darüber geformt haben, wie ungarische Fachleute über die Renaissancekunst Siebenbürgens oder auch des einstigen Ungarn urteilen, bliebe nun eine Zusammenstellung der Ansichten der zeitgenössischen und späteren fremden Reisenden über die Kunst und über den Humanismus dieser Provinz zu wünschen übrig, indem wir die Interessierten oder Schmeichelnden ausschließen; von diesen ist auch Pasteiner der Meinung,[2] daß wir „die allgemeinen Lobsprüche, soweit sie aus der Feder der Humanisten herrühren, mit größter Zurückhaltung entgegennehmen müßten”. Da aber eine solche Zusammenstellung von Auszügen noch nicht vorliegt, werden wir eine kleine Anzahl, die uns bekannt ist, vorführen.

Johann Michael Brutus, der Geschichtsschreiber der Báthorys, der 1574—76 in Siebenbürgen war, urteilt in „Ungarorum Mores” folgendermaßen über die Madjaren: Sie legen keinen Wert auf mit Gold gestickte Kleider, auf gezierte Möbel, auf schöne Bilder, auf Luxusgegenstände aus Marmor und Bronze, „dagegen schätzen sie ihr Pferd so hoch, daß die Sorgfalt, mit welcher sie es schmücken, keine Grenzen hat”. Brutus meint, daß wegen der türkischen Gefahr bei ihnen die Wissenschaft und die Künste dem Verfall entgegengehen, daß sie aus diesem Grunde nicht schön und ohne Luxus wohnen und keine große Aufmerksamkeit der Urbanität der Gebäude, Kirchen, Bäder und dem Schmucke anderer Bauten schenken.[3] Giorgio Vasari schildert in seinen berühmten Künstlerbiographien (Vite, 1550 und 1568) die Madjaren des 16. Jahrhunderts gelegentlich der Lebensbeschreibung des Visino[4] als prahlerisch, eingebildet und wild: „konnte die Plackerei mit einigen aufdringlichen Madjaren nicht ertragen, die ihm den ganzen Tag mit Lobsprüchen auf ihr Land in den Ohren lagen, als ob es kein anderes Heil und Glück gäbe,

---

[1] *St. Genthon:* A régi magyar Festőművészet. Waitzen, 1932, S. 124.

[2] *J. Pasteiner:* A művészetek története. Budapest 1885 S. 190.

[3] S. „Művészet“ 1913, S. 31, und „Monumenta Hungariae Historica“ II. Kl., Bd. 12—14.

[4] *G. Vasari:* Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Übersetzt von *G. Gronau*, Straßburg, 1906, VI. Bd., S. 52.

wie ihre Öfen, ihr Essen und Trinken, und keine andere Größe und Herrlichkeit, wie ihren König und dessen Hof, alles andere in der Welt aber Dreck wäre; er aber dachte, wie es ja auch Tatsache ist, daß es in Italien doch viel besser, feiner und schöner sei". „. . . so hätte er gelernt, was es heißt, mit Bestien zu scherzen: denn diese madjarischen Viecher verstanden seine Worte nicht . . ."

Unvorteilhaft urteilt über die Zivilisation in Ungarn auch der große Dichter L. Ariosto, der in der Satyre (I—II, Vers 20—90) die Einladung des Fürstprimas Ippolito d'Este, nach Ungarn zu kommen, 1517 ablehnte. (Die Madjaren dieser Zeit waren nicht als Künstler oder Mäzene bekannt, sondern als Liebhaber von stark gewürzten Speisen, überheizten Zimmern und vielen Getränken.) G. Rosaccio nennt in seiner Geographie von 1595 und in „Mondo elementare e celeste" (Trevigi, 1604, S. 131—2) die Madjaren rauh und kriegerisch, die die Bequemlichkeit des Lebens verachten und nicht in den Städten wohnen; die Großen wollen so geräumige Häuser haben als möglich und nichts anderes;[1] die anderen wohnen in Hütten und in kleinen, schlecht gemachten Häusern, sie schlafen im Bett nur, wenn sie heiraten, sonst auf Teppichen und auf Heu . . ." Wie gut stimmt das mit dem überein, was wir der Selbstbiographie Nikolaus Bethlens aus dem 17. Jahrhundert[2] entnehmen: „Ich sehe ein, daß ein schöner Bau nicht für Siebenbürgen geschaffen ist", daß „ich in Siebenbürgen keine gute, dazu geeignete Handwerker finden konnte", daß „man alles nach siebenbürgischer Sitte durch die Jobbagyen, ohne Geld, ausführen ließ" (sein Gehilfe war der Gefangene Tobias, ein deutscher Maurer). Eine Anzahl von Reisebeschreibungen fremder Reisenden hat St. Szamota[3] zusammengestellt, die Renaissancekunst Siebenbürgens haben diese gar nicht bemerkt, geschweige denn gelobt. J. Bongars hat 1585 ein anerkennendes Wort für Mühlbach (Sebeş-Alba) und die sächsischen Städte, A. Pinxer 1693 für Klausenburg (Cluj), Hiltebrandt[4] 1656—8 für Kronstadt (Braşov) („mit schönen Häusern gezieret"), für die Häuser von Klausenburg (Cluj)

---

[1] Akademie-Mitteilung *N. Iorgas*. Bucureşti, Oktober 1936 und „Curentul" vom 26. Oktober 1936.

[2] „Magyar Történelmi Emlékek" I—II. Herausgegeben von *L. Szalay*. Pest, 1858, 1860, I. 169—72.

[3] *St. Szamota:* Régi utazások. Budapest, 1891, S. 175, 427.

[4] C. J. Hiltebrandts Dreifache Schwedische Gesandtschaftsreise. Hrsg. von *Fr. Babinger*. Leiden, 1937, S. 35, 50, 74.

(„weitläufig gebaut"), doch mit Schindeldach; er beschreibt die römischen Inschriften des Fürstenschlosses von Karlsburg (Alba Iulia), nicht aber das Künstlerische des Schlosses selbst; für die Schlösser, die Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe des Landes haben alle diese Reisenden, die auch für die Städte so geizig an Lobsprüchen sind, kein Wort. Der Dichter M Opitz spricht gelegentlich seiner Abreise aus Siebenbürgen von „Der Rawen Menschen Ahrt", Hiltebrandt nennt den Adel von Oradea (Großwardein) „sehr gemein", „mehrentheils Crudele Leute"; derselbe bemerkt auch die Primitivität der Einrichtung seiner angewiesenen Wohnung in Karlsburg.[1]

Nach all dem, was wir aus den madjarischen Handbüchern der Kunstgeschichte, aus den Schriften der madjarischen Kunsthistoriker und der fremden Chronisten und Reisenden erfahren, vor allem aber aus den vorhandenen Denkmälern schließen können, sind wir berechtigt, die Schlußfolgerung zu ziehen, daß das Zeitalter der Renaissance in Siebenbürgen, wenn es auch ungefähr 250 Jahre gedauert hat, keine ruhmreiche Epoche, kein schöpferisches Zeitalter vom bleibenden Einfluß war; die siebenbürgische Renaissance kann man nicht einmal produktiv nennen, ihr so ungemein langes Leben bedeutet Rückständigkeit der abendländischen Entwicklung gegenüber, der künstlerische Wert ihrer Leistungen ist bescheiden, oft von provinzieller Armut. J. Balogh steht im Gegensatz nicht nur zu den herrschenden Ansichten, sondern auch zu dem, was uns die Denkmäler erzählen. Um uns das Gegenteil davon glaubhaft zu machen, wären ein unvergleichlich reicheres Tatsachenmaterial und schwerwiegende, beweiskräftige Argumente an Stelle von Behauptungen und Hypothesen nötig. Bezüglich der künstlerischen Wertung steht Csabai der Wahrheit näher, indem er zugibt, daß man den künstlerischen Wert der siebenbürgischen Kunst bezweifeln kann, daß ein großer Teil der Schlösser Umbau oder Nachahmung der mittelalterlichen Konstruktionen ist, daß diese Renaissance nicht das Niveau der großen Kunst erreicht.[2] Er hebt den unfreundlichen, düsteren Charakter der Schlösser hervor, findet schwere Dissonanzen bei der Fassade des fürstlichen Hauses in Turda und im Inneren des Martinuzzi-Schlosses in Vințul de Jos, er nennt das Rákóczyhaus von

---

[1] *Hiltebrandt,* S. 30, 31, 42.

[2] *St. Csabai:* Europäische und Ungarische Renaissance. „Ungarische Jahrbücher" 1936, S. 274.

Dej, die Apafischlösser von Dumbrăveni und Blasendorf (Blaj) bescheiden, seiner Meinung nach macht das Schloß von Brâncoveneşti (Vécs) mehr durch seine Massen als durch seine Schönheit Eindruck. Csabai gibt zu, daß die Bildhauerei bei weitem nicht den künstlerischen Grad der Architektur erreicht hat, daß sie rückständig, provinziell ist und daß die Malerei fast ganz ausbleibt.

Es ist schwer, fast unmöglich, *das lokale, individuelle Kolorit* der siebenbürgischen Renaissancearchitektur infolge der Seltenheit der Denkmäler und aus dem Grund herauszuarbeiten, weil fast jedes einen anderen Typus darstellt. Es fehlt eine Linie der Entwicklung von einem Ausgangstypus zu einem vollausgebildeten. In meiner Diskussion mit Gerevich [1] glaube ich klargelegt zu haben, daß das, was er als charakteristische Eigenschaften der siebenbürgischen Renaissance ansieht, nichts anderes als jene der deutschen Renaissanceschlösser ist: 1. Die Bedeutung der Hofarchitektur dem einfachen, fast düsteren Äußeren gegenüber; 2. der Verteidigungscharakter; 3. die hohen Dächer, zu welchen man auch andere gemeinsame Züge der deutschen und siebenbürgischen Schlösser jener Zeit rechnen könnte; 4. der mehr dekorative als konstruktive Stil (hauptsächlich Fenster, Türen, Kamine, Balustrade); 5. die Verspätung und das Eintreten barocker Motive in den Details. Unlogisch erscheint der Satz Gerevichs: „Das Schloß von Vinţul de Jos muß als erstes Denkmal der siebenbürgischen, madjarisch gewordenen Renaissancearchitektur angesehen werden, obzwar wir nicht wissen, wieviel das Gebäude von seiner ursprünglichen Form bewahrt hat." Kann etwas national sein, von dem man nicht einmal weiß, wie es ursprünglich ausgesehen hat? Csabai sieht die lokalen Elemente in den niedrigen, untersetzten Formen der Arkaden, in den Massenproportionen des Gebäudekörpers, in dem hohen Dache; er spricht auch von einer festungsartigen Düsterkeit des Äußeren der Schlösser. Die madjarische Sehweise besteht nach ihm in der konstruktiven Reinheit, Klarheit, Übersichtlichkeit, in der Durchtränkung mit völkischen Elementen; in der Malerei: im synthetischen Sehen und in der Vermeidung von Gefühlsübertreibungen; in der Goldschmiedekunst: in der Betonung des tektonischen Gerippes und dem Verzieren mit Pflanzen- und abstrakter Ornamentik. Frl. Balogh sieht vor allem in der blumen-

---

[1] *C. Petranu:* Discuţii asupra sintezei artei ardelene. „Gând Românesc" III. 2, Separatabdruck, S. 5. Cluj, 1935.

verzierten Ornamentik das Siebenbürgische und das Madjarische, außerdem in den niederen Proportionen des Gewölbes, der Säulen, in dem hohen Dache; in den kasettierten, bemalten Holzdecken glaubt sie „eine eigenartig siebenbürgische Gattung der Volkskunst" zu sehen.[1]

Aus den oben erwähnten Gründen kann man die angeführten Züge für Siebenbürgen nicht verallgemeinern. Untersucht man sie im einzelnen, so findet man, daß sie nichts Neues bieten: niedrige, untersetzte Arkaden, hohe Dächer, niedere Proportionen, mit Blumen ausgemalte Holzdecken, Pflanzenornamentik findet man auch in den germanischen Ländern, sie bedeuten eher eine Rustifizierung, Vereinfachung, Verarmung der deutschen Beispiele. Die Bauten erscheinen klar, tektonisch, weil ihnen die reichere Gestaltung und Verzierung fehlt. Csabais Versuch, diese Kunst als Ausdruck der siebenbürgischen oder gar madjarischen Seele zu betrachten, ist kindisch. Wer könnte zugeben, daß „das siebenbürgische Madjarentum den richtigen Ausdruck seiner Seele in den Renaissanceschlössern gefunden hätte" oder daß „madjarische und italienische Sehensart wesensverwandt" seien? Oder daß die zwei bedeutendsten Charakterzüge der siebenbürgischen Seele die Nüchternheit und das Mißtrauen wären? Es ist fraglich, ob die Volkspsychologen und Kulturhistoriker die siebenbürgische Seele ähnlich umschreiben würden. Es ist trotz mancher Versuche ungemein schwer, die Seele der drei Völker Siebenbürgens, von denen das eine das herrschende, das andere das privilegierte und das dritte das unterjochte war, auf denselben Nenner zu bringen. Csabai versucht auch das beispiellos lange Verharren bei dem Renaissancestile durch die madjarische Seele zu entschuldigen. Wenn aber der Renaissancestil deshalb fast drei Jahrhunderte hindurch dauerte, weil er Ausdruck der madjarischen Seele war, so müßte er unvergleichlich mehr Denkmäler und von viel höheren Qualitäten hinterlassen haben, sonst müssen wir unvorteilhafte Schlüsse auf die künstlerischen Ansprüche der madjarischen Seele ziehen. Die große Verspätung in dem Übergang zum Barock ist eher durch den provinziellen Konservativismus des Landadels, durch seine Isoliertheit und seinen sporadischen Kontakt mit dem Westen zu motivieren. Diese Seele eines Volkes ist sonst nicht dieselbe zu allen Zeiten und wenn die madjarische Seele mit der italienischen so ver-

---

[1] „Magyar Művészet" X, 1934, S. 136.

wandt wäre — diese große Ehre wird den Italienern nicht besonders schmeicheln —, so müßte sie sich mit der italienischen zum Barock weiterentwickeln, jedoch nicht über 150 Jahre rückständig bleiben. Das weitere Argument der seelischen Opposition zu Wien ist ganz sekundär, da der neue Stil des Barock keine Wiener Schöpfung war, was damals auch in Siebenbürgen bekannt sein durfte.

Das Schlagwort „siebenbürgisch-madjarische blumige Renaissance" enthält eine Reihe von Ungenauigkeiten und Übertreibungen. Es handelt sich um die Blumenornamentik der Türen, Fenster, Kanzeln, Decken usw., die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ausgebildet hat und deren volle Blüte in das 18. Jahrhundert fällt. Die Blumenornamentik ist in der deutschen Renaissance sehr verbreitet, aber auch im Orient. Nach Szendrei [1] gelangte sie durch die deutsche Renaissance, aber auch durch die Türken, nach Siebenbürgen und die Städte Klausenburg (Cluj), Kronstadt (Braşov), Hermannstadt (Sibiu), Karlsburg (Alba-Iulia) waren ihre Zentren. Also spielen die sächsischen Städte bei ihrer Einführung und Verbreitung eine große Rolle. Wir finden sie bei den Sachsen ebenso verbreitet, wie bei den Madjaren.[2] Gerevich und andere sahen schon längst ein, daß die Madjaren sie nicht aus Asien in der Zeit der Landnahme mitgebracht haben.[3] In die Volkskunst drang sie aus der hohen Kunst ein und nicht umgekehrt. Die beiden Pulszky [4] sehen einen mächtigen turko-persischen Einfluß in der dekorativen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, sogar in jener der Goldschmiedewerke. Ähnlich urteilt auch Kos.[5] Auch aus Italien konnten wir manche blumenreiche Beispiele vorführen, man betrachte nur die päpstliche Urkunde von 1518, in welcher die Beziehung der Dominikaner zum Pfarrer von Klausenburg (Cluj) geregelt wurde.[6] *Um von einer „madjarischen" Blumenornamentik oder „blumigen madjarischen Renaissance" sprechen zu dürfen, müßte man zuerst die unterscheidenden Merkmale den deutschen, türkischen und sächsischen gegenüber be-*

---

[1] *J. Szendrei* in „Művészi Ipar" 1891, 73—96 und 1892, S. 13—34.

[2] „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift" 1935, S. 309; *M. Orend:* Krüge und Teller. Hermannstadt, 1933, S. 7; *D. Malonyai:* A magyar nép művészete. II. S. 174, 203, 220; *V. Roth,* a. a. O., S. 233, 238.

[3] „Ungarische Jahrbücher" 1925, S. 149.

[4] *K. Pulszky:* A magyar háziipar díszitményei. Budapest, 1879, S. 7.

[5] *K. Kós* in „Helikon" 1938, S. 259.

[6] *Jol. Balogh:* Kolozsvár Műemlékei. Budapest, 1935, Tafel 32.

weisen. Das ist aber nicht geschehen. Zwar versucht Balogh sie dadurch zu unterscheiden, daß die sächsischen Blumen naturalistischer, plastischer, mehr barock sind, den madjarischen gegenüber, die trotz der Naturnähe mehr stilisiert und flach vorkommen. Wenn das richtig ist, dann ist auch die Ornamentik der Madjaren rückständig: die flachen, stilisierten Blumen sind doch in der Gotik üblich und dann sind die Sachsen auch hier weiter voraus, weil für die Renaissanceblumen das Plastische, Naturalistische bezeichnend ist, außerdem treten die Elemente des Barock bei den Sachsen früher ein. Jedenfalls ist aber ein so kurzer Hinweis der Verfasserin nicht ausreichend, um von einer „madjarischen" blumigen Renaissance sprechen zu dürfen, wo wir eine in Einzelheiten eingehende, gründliche, ausführliche Untersuchung des unzweifelhaft madjarischen Materials erwarten. Auch darin sind die bisherigen Untersuchungen die Antwort schuldig geblieben: Haben die Siebenbürger die Blumenornamentik der Deutschen und Türken einfach übernommen, oder haben sie beide miteinander vermischt oder umgeformt?

Unüberlegte Behauptungen bezüglich der bemalten Holzdecken („eine eigenartig siebenbürgische Gattung der Volkskunst")[1] kann nur jemand machen, der die ähnlichen Denkmäler anderer Länder nicht kennt. Bemalte Holzdecken kommen öfters in den Kirchen von Kärnten vor, und zwar schon in gotischer Zeit, nachweisbar seit dem 15. Jahrhundert, z. B. in Schlanitzen, Launsdorf, Wasserhofen, Pleßnitz, Lampersberg, Radnig: alles spätgotische Beispiele des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Dann spätere Beispiele: Aich 1593, Gablern, Köcking 1692, Mökriach 1693. In der gotischen Zeit sind die Blumen stilisiert, in der Renaissance und im Barock sind sie naturalistischer gehalten. Neben Deckenmalereien sind in diesen durchweg kleinen Kirchen ebenso bemalt die Sängerchorbrüstungen und die Kanzelbrüstungen. Das gibt sehr schöne, einheitliche Bilder. Genau so häufig wie in Kärnten kommen sie auch in Steiermark vor, auch dort wieder in spätgotischer und in barocker Zeit. In der spätgotischen Zeit sind die stilisierten Blumen meist mit anderen Sinnbildern (Tieren, geometrischen Zeichen usw.) gemischt, in der barocken Zeit sind es fast nur Blumen (weitgehend naturnah, besonders um 1600 und um 1700). Die Blumen bedeuten, wie die Bauern sagen, den Himmel, das Paradies. Es ist also das Ganze nicht nur eine optische

[1] *J. Balogh* in „Magyar Művészet" X, S. 136.

Sache, sondern sie ist stark mit Bedeutungswerten durchsetzt. Auch in Böhmen, Mähren und Galizien kommen sie häufig vor, besonders gern in slowenischen Kirchen von Kärnten.[1] Diese Deckenmalereien sind in Siebenbürgen keine echte Volkskunst, da sie keine „Schöpfungen der Volksphantasie" sind,[2] auch nicht von Bauern ausgeführt wurden, sondern von städtischen Handwerkern, zumeist von malenden Tischlern;[3] die Siebenbürger Sachsen haben auch solche bemalte Holzdecken,[4] wobei betont werden muß, daß in Unghiul Căleatei (Kalotaszeg), also einer ansehnlich großen Gegend, die sächsische Familie Umling im ganzen Laufe des 18. Jahrhunderts die Kirchen mit solchen bemalten Holzdecken ausgestattet hatte.[5] Wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir bei uns den Siebenbürger Sachsen die Einführung und Ausführung der bemalten Holzdecken zuschreiben.

Durch die wiederholten Versuche der madjarischen Kunstgeschichtsschreiber der Nachkriegszeit, nationale, madjarische Eigentümlichkeiten in der Kunst Ungarns und Siebenbürgens zu entdecken, tun sie häufig der deutschen oder sächsischen Kunst Unrecht. *Diese Ungerechtigkeit geht aber auch weiter als Inanspruchnahme der einzelnen Kunstwerke, Kunstgattungen*[6] *(wie wir z. B. soeben bei den bemalten Holzdecken gesehen haben): die deutsche oder siebenbürgisch-sächsische Kunst wird ihrer Führerrolle im ganzen Kunstleben des Landes enthoben und als Vasall der fremden bzw. madjarischen Kunst hingestellt.* So ist auch der Versuch J. Baloghs, die Renaissancekunst Siebenbürgens „trotz ihrer geographischen Lage der italienischen Kunst näherstehend" und den „Einfluß der deutschen Renaissance bedeutend schwächer" aufzufassen, zu begreifen. In der Tat ist es umgekehrt. Nach allem, was wir wissen, waren die meisten Italiener, die in Siebenbürgen gearbeitet haben, Militäringenieure, sie waren für den Festungsbau tätig und nicht nur in Siebenbürgen (seit 1551), sondern auch in anderen Ländern gewann die „sistema

---

[1] Vgl. „Die Kunstdenkmäler Kärntens". Klagenfurt, 1934, von *K. Ginhart* und seine briefliche Mitteilung vom 22. März 1939.

[2] *Csabai,* S. 29.

[3] *K. Kos:* Kalotaszeg. Cluj, 1932, S. 154.

[4] „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift" 1935, S. 309.

[5] *D. Malonyai,* a. a. O., I. 66; *K. Kos,* a. a. O., S. 154.

[6] *C. Petranu:* Begriff und Erforschung der nationalen Kunst. „Südostdeutsche Forschungen" II (1937) und Separatabdruck, S. 13—14.

bastionato italiano" Boden. (Fünfeckige Basteien an den Ecken, an den Seiten von „orecchione" bedeckte Kasematten.) Die Initiative, italienische Militäringenieure einzuladen, ging von Ferdinand I. von Österreich aus, nicht von den Madjaren Siebenbürgens, und es ist bezeichnend, daß man den Neubau der Festungen nicht mit der fürstlichen Residenzstadt Karlsburg begann, sondern mit Hermannstadt und Făgăraş; auch das wenig bedeutende Gherla ist Alba-Iulia diesbezüglich vorausgegangen.[1] Diese Militäringenieure waren nur vorübergehend — mit Ausnahme Gengas — ganz kurze Zeit in Siebenbürgen; von wenigen Fällen abgesehen, wissen wir nicht, was sie hier geleistet haben. Wahrscheinlich haben sie sich auf Grundrisse, Pläne, Ratschläge für Festungsumbauten beschränkt, die Ausführung blieb dagegen in der Hand der einheimischen Meister und Maurer. Der Zustand der siebenbürgischen Festungen scheint am Anfang des 16. Jahrhunderts nicht sehr günstig gewesen zu sein, da es nach Bastas Referat „keine einzige im Lande gäbe, welche ein Bombardement aushalten würde". Wir kennen kaum einen Fall, wo ein Italiener auch als Schloßarchitekt tätig war (in Jernut) und es ist unwahrscheinlich, daß diese sich beeilenden italienischen Festungsingenieure sich mit dem Bau der Stadthäuser oder Schlösser, geschweige mit Bauplastik beschäftigt hätten; die Stadtbilder aus der Renaissancezeit, die wir kennen, auch die wenigen bestehenden Gebäude und Schlösser, machen keinen italienischen Eindruck, sondern einen deutschen, sie verraten nicht die hohe Auffassung eines italienischen oder deutschen Architekten, sondern sind von provinzieller Einfachheit und Bescheidenheit; aus diesem Grunde sind wir geneigt, sie nicht den eingewanderten Deutschen, sondern den einheimischen sächsischen Meistern zuzuschreiben. Es ist sehr zweifelhaft, ob die italienischen Kunsthistoriker nach Studium der Denkmäler hier an Ort und Stelle die Autorschaft dieser für die italienischen Renaissanceverhältnisse so primitiven Bauart für ihre Landesgenossen des 16.—17. Jahrhunderts in Anspruch nehmen würden. Daß hier und da, allerdings ganz vereinzelt, auch ein italienischer Steinmetz dritten Ranges in Siebenbürgen zu finden ist, kann bewiesen werden (Petrus Italus, Johannes Fiorentinus, Lucas Italus), berechtigt aber

[1] *E. Gyalókay* in „Magyar Szemle" 1937, S. 286—96 auf Grund des Werkes *L. A. Maggiorotti:* L'Opera del Genio Italiano all'Estero, 1936 IV. II. *Fl. Banfi* in „Erdélyi Múzeum". Cluj, 1932, S. 294—307.

nicht zu behaupten, daß italienische Meister die Renaissance hier eingebürgert hätten. So ist es wahrscheinlich, daß Johannes Clyn, der in Wien studierte, durch einen Österreicher die Sakristeitür der Klausenburger Michaeliskirche 1528 ausführen ließ, oder sogar, daß er sie fertig aus Wien mitgebracht hat. Dagegen könnte man vermuten, daß Adrianus Wolphard, der in Bologna studierte, von dort einen Steinmetz oder Steinmetzarbeiten bringen ließ. Man darf aber auch den Umstand nicht außer Acht lassen, daß die siebenbürgischen Gehilfen vor der Anfertigung des Meisterwerkes auf die Wanderschaft nach Deutschland gehen, manche besuchen auch Polen, Norditalien, sogar Flandern. Die Siebenbürger Sachsen begünstigten jene, die nach Deutschland wanderten.[1] Man soll auch die Rolle der Muster- und Vorlagebücher nicht vergessen, um zuzugeben, daß nicht unbedingt Fremde, und zwar Italiener, den neuen Stil nach Siebenbürgen einführen mußten. In den sächsischen Städten gab es eine stattliche Zahl von Künstlern und Handwerkern.

Die Siebenbürger Sachsen spielten in der Kunstgeschichte Siebenbürgens eine hervorragende Rolle. Der italienische Gelehrte Bischof Peter Ranzanus, ein Zeitgenosse des Matthias Corvinus, des größten Renaissancemäzens, schreibt über die Sachsen folgendes: „Die große und ausgezeichnete Begabung dieser Leute macht sie besonders geeignet und geschickt für alle Arten von Handfertigkeit . . . Um in wenig Worten viel zu sagen, was man in Ungarn auf dem Felde der edlen Künste und der Handarbeit Lobenswertes und Ausgezeichnetes findet, das alles trifft man in Siebenbürgen.” Martin Opitz, der die Tüchtigkeit der Siebenbürger Sachsen auf allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft bewunderte, nennt sie in seinem Brief vom 24. Mai 1630 „Germanissimi Germani”. Die fremden Reisenden loben die sächsischen und nicht die madjarischen Städte. Der Historiker L. Szádeczky schreibt:[2] „Das, was in Siebenbürgen im Kunstgewerbe und Kunst im Laufe der Jahrhunderte geschaffen wurde, ist unzweifelhaft und in erster Linie das Werk der Sachsen — dieses stadtbildenden Elementes.” „Das Land der Sachsen ist zweifellos das reichste an kunsthistorischen Denkmälern.” L. Romier[3] schreibt: „ Mehr als die Madjaren haben die Sachsen zur Europäisierung Siebenbürgens beigetragen.” Es ist also

---

[1] *L. Szádeczky:* Iparfejlödés és a czéhek története Magyarországon. Budapest 1913, S. 214. — *O. Meltzl* in „Századok“ 1892, S. 648.

[2] *L. Szádeczky* in „Erdély“ 1910. S. 89.

[3] *L. Romier:* Le carrefour des empires morts. Paris 1931, S. 80.

eine Verdrehung der Tatsachen, wenn Csabai schreibt: „Gerade im 16. und 17. Jahrhundert verstummte die sächsische Kunst fast gänzlich, die bürgerlich deutsche Kultur beschränkte sich auf bloße Erhaltung, während in der Umgebung der madjarischen Fürsten und in den madjarischen Dörfern die Renaissancekultur aufblühte", oder „diese Kunst bedeutet auch soziologisch einen Gegensatz zur deutschen Kunst, weil ihre Träger nicht Vertreter der bürgerlichen Klasse, sondern die Dorfbewohner und der grundbesitzende Adel sind." Es ist also eine Verdrehung der Tatsachen zu behaupten, daß die sächsische Kunst im 16.—17. Jahrhundert verstummte, man denke nur an die hohe Blüte ihrer Goldschmiedekunst, an das Kunstgewerbe überhaupt, an die Masse der Altäre des 16. Jahrhunderts, an die Bildhauerei, an das Renaissancestadtbild von Hermannstadt (1750) und Bistritz! Viel mehr Überreste der Renaissance sind in den sächsischen oder einst sächsischen Städten, als in den Dörfern aufbewahrt, dann sind überhaupt auch die Dorfdenkmäler Leistungen der Städter! Die wirklichen Träger der Kunst sind doch nicht die Besteller, sondern die ausführenden Künstler, die doch Sachsen, z. T. andere Nicht-Magyaren waren. Die Sachsen treten z. T. in den Dienst der Magnaten und des Adels, sie müssen manchmal gewisse Wünsche von ihnen berücksichtigen, aus diesem Grunde — z. T. auch infolge des türkischen Einflusses — glaubt H. R. Rosemann, daß ihre Kunst national nicht mehr so rein sei wie früher.[1] Diese Bemerkung ist dadurch einzuschränken, daß die ungarischen Adligen als Besteller infolge ihrer kulturellen Isoliertheit und Rückständigkeit bei weitem nicht jene stilbeeinflussende Rolle spielen wie in Italien oder Frankreich. Roth und Rosemann bezeichnen das Schloß von Kreisch (Criş) als ein deutsches Werk infolge der weiten Verwendung von sächsischen Künstlern, Rosemann schreibt auch die Schlösser von Făgăraş, Elisabethstadt (Dumbrăveni), Vinţul de Jos (Alwintz) der deutschen Kunst zu, also gerade die wichtigsten. Gerevich gibt zu, daß die Sachsen als Goldschmiede viel für die siebenbürgischen Fürsten gearbeitet haben.[2] A. Ballagi bestätigt, daß die sächsischen Glockengießer Johann und Paul Neidel das ganze Burzenland und das Széklerland mit Glocken versahen.[3] Zu welchem unedlen Spiel Csabai die „Kulturpseudomorphose" Spenglers an-

---

[1] „Die Deutsche Kunst in Siebenbürgen" Berlin 1934, S. 50, 55, 56.
[2] *T. Gerevich* in „Magyar Szemle" 1934, S. 232.
[3] *Al. Ballagi:* Kecskeméti W. Péter ötvöskönyve. Budapest 1884, S. 10.

wendet, zeigt der folgende Satz: „Die madjarische Kultur entfaltet sich im Zeichen der Duplizität: ihre innere Richtung ist die der italienischen Verwandtschaft, aber ihrer äußeren Erscheinung nach ist sie deutschartig"; „nach der Niederlage bei Mohács wurde aus dieser Spannung die völkisch-madjarische Renaissance geboren." Ob sich nur jemand findet, der sich mit dieser Spielerei einverstanden erklärt! Objektivitätshalber müssen wir zugeben, daß die künstlerische Produktion der Sachsen für sich selbst auf dem Gebiete der Baukunst im 17. Jahrhundert im Vergleiche mit den früheren Jahrhunderten etwas nachgelassen hat. Das aber nur infolge der Zeitverhältnisse, die V. Roth folgendermaßen beschreibt: „Die Willkür der Fürsten, die ununterbrochenen Erpressungen, die schamlosesten Rechtsverletzungen von seiten der Machthaber, das kümmerliche Erlöschen auch des ‚letzten matten Strahles altsächsischer Handelstätigkeit' verbanden sich zu jenen unheilvollen Gewalten, in deren Banden die Kunst dahinsiechen mußte." [1]

Gerevichs Ansicht, [2] daß die Flügealtäre, Grabdenkmäler, Kirchenburgen der Madjaren die sächsischen beeinflußt hätten, bedeutet eine Verwechslung der Rollen, da die Madjaren von Siebenbürgen wenige und kaum beachtenswerte besitzen, die Sachsen dagegen zahlreiche. Nur der kann einem anderen etwas geben, der viel besitzt, nicht der, der wenig hat und auch das von Fremden erhielt. Auch die Tracht der Siebenbürger Sachsen im 17. Jahrhundert darf man nicht als madjarisch bezeichnen, es ist die osteuropäische Tracht, die wir überall in Rußland, Polen, in der Türkei und in den rumänischen Fürstentümern wiederfinden. [3]

J. Balogh *übertreibt die Bedeutung von Klausenburg (Cluj) den anderen sächsischen Städten gegenüber,* sie betont die Wichtigkeit der Steinmetze von Klausenburg (die sie als Madjaren ausgibt), um den madjarischen Beitrag zum Ausdruck zu bringen. Sie befaßt sich eingehend mit jeder kleinen Einzelheit, mit jedem Motiv der Renaissance, auch wenn dieses verschwindend dem gotischen Ganzen gegenüber ist, dafür *behandelt sie die ganze Renaissance der Sachsen*

---

[1] *V. Roth:* Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Straßburg, 1905, S. 124. — Vgl. auch *G. D. Teutsch:* Geschichte der Siebenbürger Sachsen. I. Hermannstadt, 1925, 4. Aufl. S. 308—313 und 548—552.

[2] a. a. O. 234—5, 230.

[3] *H. Mützel:* Kostümkunde. Berlin 1919. S. 114—21. Bezüglich der Undankbarkeit der Madjaren siehe: „Budapesti Szemle" 1874, S. 428.

nur in wenigen Zeilen und oberflächlich, um schließen zu können: „Im Vergleich mit der Bedeutung Klausenburgs erscheinen die anderen Städte zwerghaft.” Die Verfasserin vergißt die zahlreichen Künstlernamen der sächsischen Städte, vergißt die verheerenden Feuersbrünste von Hermannstadt (1556, 1570) und Kronstadt (1689), von denen Klausenburg verschont blieb. Außerdem hatte diese Stadt in den letzten 70 Jahren Archäologieprofessoren an der Universität gehabt, die als Vertreter der Denkmalkommission bei jedem Neubau oder jeder Modernisierung eines Gebäudes alle gemeißelten Türen, Fenster und andere architektonischen Details offiziell vor Vernichtung geschützt, beschlagnahmt und dem Siebenbürger Nationalmuseum übergeben haben, ein Vorrecht, das das Brukenthalsche Museum von Hermannstadt nicht genossen hat. Wenn Klausenburg so maßlos überlegen in Steinmetzarbeiten den anderen Städten gegenüber gewesen wäre, so hätten die rumänischen Fürsten sicher von da Steinmetze verlangt und nicht von Hermannstadt. Die Bedeutung von Hermannstadt, Kronstadt und Bistritz in der Renaissancezeit geht auch aus den Beschreibungen fremder Reisenden hervor, z. B. Bongars, Hiltebrandt, um nicht den Nicolaus *Olahus* (Hungaria et Atila, 1536) zu erwähnen. Die Häuser von Sibiu waren mit Ziegeln gedeckt, was einen Fortschritt den Schindeldächern Klausenburgs gegenüber bedeutete. Zweifellos haben die Städte Karlsburg, Aiud, Turda (Thorenburg) in der Entwicklung der Renaissancekunst eine sehr beschränkte Rolle gespielt. *A. Pinxner* stellt 1693 fest, daß die Einwohner von Turda sich mit dem Ackerbau befassen und jene von Aiud Beschäftigungen haben, die passender für Bauern als für Städter wären. Hiltebrandt schreibt über Karlsburg:[1] „Die Stadt außer den Schloßmauern ist gar geringe und ein kotiger Ort.” „Gegen dem Schloß über stunden einige gemauerte Häuser, welche aber sehr zerfallen, auf der andern Seiten auch dergleichen.” Dagegen lobt er Kronstadt „mit schönen Häusern gezieret” und Hermannstadt.

Um die Bedeutung und Auswirkung der Klausenburger Steinmetzen hervorzuheben, läßt Balogh eine Anzahl von Werken in der Provinz von ihnen ausführen, ohne Beweise zu bringen. T. Gyárfás,[2] ein guter Kenner der Kronstädter Archive, schreibt aber folgendes:

---

[1] A. a. O., S. 49, 50, 68, 74.

[2] *T. Gyárfás:* Battyáneum. I. S. 115. Braşov 1911.

„Die siebenbürgischen Fürsten arbeiten sehr viel und gerne mit sächischen Gewerbetreibenden und Meistern, diese waren die Hoflieferanten der Fürsten, und so konnte Gabriel Bethlen mit Recht der sächsischen Deputation sagen: „Was ich besitze, ist von ihr" („a miem vagion teöletek vagion").[1] So läßt König Johann 1532 aus Kronstadt Waffenschmiede (bombardarius), die ihm in Karlsburg arbeiten, kommen. Georg Rákóczi I. nimmt besonders viel die sächsischen Meister in Anspruch, so läßt er Maurer aus Kronstadt bringen, die für ihn in Großwardein (Oradea), Gyula, Deva arbeiten sollen, er schickt sie sogar bis Satmar (Satu mare) und läßt auch das Gewölbe der reformierten Kirche durch sie ausführen. 1642 läßt er Steinmetze, „die ebensogut Stein wie Holz schneiden verstehen", nach Karlsburg kommen, ferner bestellt er in Kronstadt „Armbrüste mit Köchern und Pfeile mit Futteral". Der Fürst Barcsai bestellt ebendort 3000 Wurfspieße, Musketen und Kanonen. Massenhaft bestellt man Tuch besonders für das Militär, aber wenn Schneider, Zimmerleute, Tischler, Glaser oder Schlosser nötig waren, wendet man sich gleichfalls dorthin. Daß aber das auch in früheren Zeiten nicht anders war, zeigt unter anderem jene Urkunde des Johannes Hunyades." Solche Bestellungsurkunden befinden sich nach Gyárfás hundertfach im städtischen Archiv von Kronstadt in der Sammlung Fronius, Bd. I—II.

Der größte Fehler von Balogh ist, daß sie die Klausenburger Meister der Renaissance so darstellt, als wären sie ausschließlich oder in überwiegender Mehrzahl Madjaren gewesen. Das will sie durch folgendes beweisen: sie teilt 20 madjarische Namen von Meistern aus allen Zünften mit; nach ihr sollten die Madjaren im 16. Jahrhundert die führende Rolle und Majorität in den Zünften erreicht haben; in der Goldschmiedezunft zwischen 1547—85 sollen von den 50 Zunftmeistern nur 3 einen deutschen Namen gehabt haben; gegen 1550 hat die Someșbrücke eine madjarische Inschrift, um 1570 findet man auf einem Friedhofstein und gegen 1580 auch auf den Türen ebenfalls madjarische Inschriften. Diese Argumentation hält einer ernsten Kritik nicht stand: *Nur 20 Meister madjarischen Namens in drei Jahrhunderten aus allen Zünften ist in der Tat zu wenig.* Ihre madjarische Nationalität ist nicht einmal sicher in den Fällen, wo neben dem Taufnamen der andere Name ein Handwerk bedeutet (Kőmíves = Maurer, Ötves = Goldschmied, Asztalos = Tischler, Képíró =

[1] „Századok" 26. Bd. S. 657.

Maler usw.) oder den Herkunftsort bezeichnet. Von den meisten wissen wir nicht einmal, was sie gearbeitet haben und welches ihre Werke sind. Wir kennen in Klausenburg 1643 einen Ötves David und Lörinc, die keine Madjaren waren.[1] Die Klausenburger Sachsen konnten madjarisch und es fehlte auch an sonstigen Sachsen nicht, die ihren Namen ins Madjarische übersetzten, z. B. Huet = Süveg, Weiß = Fehér, Bart = Szakál, Hecht = Csukás, Helth = Heltai. Was bedeuten in 250 Jahren 20 vermeintlich madjarische Künstler- oder Handwerkernamen aus *allen* Klausenburger Zünften, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß wir am Ende des 15. Jahrhunderts nur in Hermannstadt 12, in der Renaissancezeit 22 Maler kennen. Balogh gibt sonst gar nicht die Quelle ihrer Daten an. Die Goldschmiedezunft war — sagt Gerevich[2] — die madjarischeste Zunft. Und trotzdem bildeten die Klausenburger Gesellen 1532 einen Verein mit Satzungen in deutscher Sprache und die Schriften dieser Zunft wurden erst seit 1569 auch in madjarischer Sprache geführt.[3] In den sonstigen Zünften war das Leben vorherrschend deutsch bis zur Zeit Maria Theresias, zu diesem Zeitpunkt hat die „Union", d. i. die Gleichheit der Sachsen und Madjaren, streng bestanden. Die Entlassungsbriefe wurden bei Tischlern und anderen am Ende des 17. Jahrhunderts nur deutsch ausgestellt, selbst in der „am meisten mit Madjaren durchsetzten Goldschmiedezunft" 1683. Die Stadt verlangt noch 1776, daß man die neuen Zuzügler in den Zünften auf die „Union" [4]vereidige. Wir verlangen seit Jahren von den madjarischen Forschern ein Verzeichnis aller bisher bekannten Künstler und Handwerker madjarischer Nationalität, sie bleiben es aber immer schuldig, kaum hie und da teilen sie ein — zwei Namen mit. Die Zahl der madjarischen Künstler und Gewerbetreibenden sowie ihre Fähigkeit mußte im 16.—17. Jahrhundert sehr bescheiden gewesen sein, da die anspruchsvollen madjarischen Bestellungen alle von Nichtmadjaren ausgeführt worden sind. Königin Isabella und Johann Sigismund haben polnische Künstler und Handwerker beschäftigt,[5] die Báthorys italienische. Sigismund Báthory arbeitete mit Künstlern von allerhand Nationen. G. Rákoczi arbeitete mit sächsischen Stein-

---

[1] „Századok" 1886, S. 572, 577.
[2] A. a. O. S. 232.
[3] *L. Szádeczky:* Iparfejlödés, S. 94—98.
[4] *R. Schuller:* Aus der Vergangenheit Klausenburgs. Cluj 1925, S. 90, 92, 93.
[5] *J. Szendrei:* Erdély Mükincsei. Budapest 1901, S. 73.

metzen und Maurern, sein Hof-Goldschmied war ein Türke,[1] der andere war der Sachse Stefan Broser.[2] Auch der Hofbüchsenmeister war ein Deutscher.[3] Das Grabdenkmal von G. Rákóczi wurde von polnischen Künstlern ausgeführt, das von G. Bethlen von A. Castello.[4] G. Bethlen bestellt aus Kaschau einen Maler zum Ausmalen der Säle seiner Residenz, G. Rákóczi ruft ihn wieder zurück, die Fürstin Anna Bornemissza beauftragte mit derselben Aufgabe den Hermannstädter Sachsen Johann Hermann;[5] die Grabdenkmäler der Szapolyai in Karlsburg sind deutsche Werke, die Kanzel der Klausenburger reformierten Kirche in der Wolfsgasse wurde zum großen Teil 1646 von Elias Nikolai aus Hermannstadt ausgeführt, derselbe arbeitete noch für die Familie Bethlen, auch früher und später (1631, 1649) in Kreisch (Criș). Erwähnen wir noch die Nichtmadjaren Ernst Eluer, Erhardus aus Wien, Georg Schultz. Michael Apafi hat ferner zwei französische Uhrmacher und einen französischen Goldschmied in seinen Diensten gehabt.[6]

Mehrere madjarische Verfasser stellen sich Klausenburg im 17. Jahrhundert als eine rein madjarische Stadt vor und aus dieser Tatsache schließen sie, daß auch die Meister madjarischer Nationalität gewesen sein mußten. In diesem Falle müssen wir fragen, wohin die sächsische Bevölkerung des 16. Jahrhunderts verschwunden ist? Man nimmt, da von einer Auswanderung keine Nachrichten sind, eine fortschreitende Madjarisierung seit dem Ende des 16. Jahrhunderts an. Berechtigt ist man zu fragen, wie schnell diese Madjarisierung fortschritt und ob sie namentlich am Ende des 17. Jahrhunderts vollständig durchgeführt war? Johann Zápolya nennt 1527 Klausenburg eine sächsische Stadt, in den Zuschriften der Fürsten wird Klausenburg als eine sächsische Stadt noch viele Jahrhunderte hindurch genannt. Als die Stadt im Jahre 1650 das Rathaus neu schmücken läßt, da werden am Giebel noch die Wappen aller sächsischen Städte, nicht aber auch der madjarischen angebracht. Die Unterdrückung der Sachsen beginnt de facto 1468, als die Madjaren die Parität in der Verwaltung der Stadt durchkämpfen. Madjarische

---

1 *A. Ballagi:* a. a. O. 46.
2 *J. Szendrei:* a. a. O. S. 92.
3 *Hildebrandt,* S. 42.
4 *Balogh,* S. 152.
5 *J. Szendrei,* S. 73.
6 Ebda., S. 78, 87.

Inschriften der Stadttore ersetzten in einer Nacht die alten lateinischen, die Inschrift der Hauptkirche, „Templum Saxonum", verschwand ebenfalls in der Nacht und es fehlten nicht die vergeblichen Proteste der Sachsen. Die Hauptkirche (Skt.-Michaeliskirche) wurde ihnen 1568 infolge des Spruches des Fürsten Johann Sigismund weggenommen, die Sachsen Klausenburgs wurden auch rechtlich von den anderen sächsischen Städten getrennt, da die Appellationen gegen die Beschlüsse des Klausenburger Rates nicht mehr an die sieben Stühle nach Hermannstadt gehen mußten, sondern an die fürstliche Tafel. Die religiösen Beziehungen mit den anderen Sachsen des Landes verloren sie durch ihre Abkehr von dem Glauben der anderen sächsischen Städte, durch die Annahme des reformierten oder unitarischen Bekenntnisses. Es wäre jedoch verfehlt zu glauben, daß dadurch die Sachsen sofort madjarisiert worden wären. Ein Jahrhundert nach der Reformation bis zur Zeit des Fürsten Michael Apafi ist die „Union" bei der Besetzung der Richter- und Stadtvertretungsstellen eingehalten worden. Bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts haben die reformierten Sachsen ihren eigenen deutschen Gottesdienst gehabt. Noch 1693 wird der sächsische reformierte Prediger Schyrmer genannt, erst ab 1709 wird der Gottesdienst von dem Oberrat nur madjarisch gestattet. Die einfacheren Sachsen blieben aber dem lutherischen Glauben treu, 1695 gab es nach der Angabe des Zabanius 150 lutherische Seelen in der Stadt.[1] A. Pinxner berichtet 1693, daß die Bewohner Klausenburgs Ungarn und Sachsen seien, die im guten Einverständnis leben, indem sie jährlich ihren Vorsteher aus der anderen Nation wählen.[2]

Also verschwanden die Klausenburger Sachsen nicht einmal am Ende des 17. Jahrhunderts, ihre Zahl wurde aber durch Madjarisierung, infolge der Isolierung, der gemischten Ehen vermindert. Das Schwergewicht ihrer Tätigkeit lag jedoch wie früher in den Zünften, in der Kunst, in dem Gewerbe und Handel.[3] Wenn auch vermindert an Zahl in der Stadtbevölkerung, bewahren sie ihre vorherrschende Rolle in den Zünften. Vom Standpunkte der Kunstgeschichte ist es von größter Wichtigkeit, daß in *Klausenburg im*

---

[1] *R. Schuller:* a. a. O. S. 55, 54, 58—9, 87, 81, 90, 94, 99.

[2] Szamota, a. a. O. — *V. Lazăr:* Clujul. București, 1923, S. 14, 27.

[3] Die in den Matrikeln der Evang. Kirche von Klausenburg angeführten Sachsen vom Ende des 17. Jahrhunderts und später sind fast alle Gewerbetreibende.

16. Jahrhundert, als der neue Renaissancestil eingeführt und eingebürgert wurde, die Zünfte in sächsischer Hand waren. Aber auch weiter sind sie für die Ausbildung und Verbreitung des Stils tätig. Was beweist, daß wir auch im späten 17. Jahrhundert mit einer deutschen Kunst zu tun haben? Die vorhandenen Überreste und die alten Stadtansichten. Das im Besitz des Herrn Ministerialrats Dr. J. Bielz - Hermannstadt befindliche Stadtbild Klausenburgs von Fr. Jaschke 1839, dann das Bild von St. Sárdi (2. Hälfte des 19. Jahrhunderts)[1] zeigen ein Stadtbild von deutschem und nicht italienischem oder madjarischem Gepräge. Höchst selten mutet uns eine Steintür dieser Zeit (im Siebenbürgischen Nationalmuseum) italienisch an. Es ist durchaus ungerecht, die Steinmetzen Klausenburgs des 16.—17. Jahrhunderts als Madjaren anzusehen, da sie in der Hauptsache Sachsen oder madjarisierte Sachsen waren und nur hie und da vereinzelt Madjaren, die auch im deutschen Geiste gearbeitet haben. Von einer nationalen madjarischen Kunst kann keine Rede sein. Auch die Kunst der madjarisierten Sachsen hat niemand das Recht, als madjarische Kunst aufzufassen, da wir des öfteren festgestellt haben, daß die Entnationalisierten ihren früheren Kunstcharakter bewahren.[2] Man kann in zwingenden Fällen die Nationalität, nicht aber die Rasseneigentümlichkeiten ablegen. „Lábas ház" kommt von „Laube". Von den madjarischen Inschriften auf die Nationalität der Künstler Schlüsse zu ziehen ist falsch: sie können höchstens bestätigen, daß die Ausführenden madjarisch schreiben konnten, vielleicht nicht einmal so viel, da wir auch bei lateinischen Inschriften nicht voraussetzen, daß der Meister lateinisch schreiben, sondern nur, daß er die ihm vorgelegte Inschrift gut kopieren konnte.

Wenn die Einführung, Einbürgerung und Verbreitung des Renaissancestils in Klausenburg, die Ausführung der großen Mehrzahl der Denkmäler nicht den madjarischen Meistern zuzuschreiben ist, so ist noch zu bemerken, daß *die wichtigsten Mäzene nur zum kleinen Teil echte Madjaren waren.* Die Familie Mikola de Szamosfalva, in deren Grabplatte zuerst die Motive der Renaissance erschienen, ist

---

[1] Abgebildet bei *Balogh:* Kolozsvár Müemlékei. Abb. 50.

[2] *C. Petranu:* Influences de l'art populaire des Roumains. Bucarest 1936, S. 24 und „Die Gleichwertigkeit der europäischen Rassen" Prag, 1935, S. 49—50, 40.

rumänischen Ursprungs,[1] der Stadtpfarrer Johannes Clyn (= Klein), der die wichtige Sakristeitür von 1528 stiftete, war ein Sachse, sein Nachfolger und bischöflicher Vikar Adrian Wolphard († 1544) war ebenfalls ein Sachse,[2] aus Aiud (Straßburg), sein Nachfolger ist Stephan Wolphard, der Hauptrichter von Klausenburg. „Aus dem Hause Wolphard sind die wichtigsten Denkmale zum Vorschein gekommen.“ [3] Andere wichtige Kunstmäzene der Klausenburger Sachsen waren: Filstich, Besitzer des gesamten Bergwerkbaues von Siebenbürgen, Bogner, Berater und Freund der siebenbürgischen Fürsten, die bei ihm abgestiegen sind;[4] eine Anzahl von Steinmetzarbeiten des Siebenbürgischen Nationalmuseums, welche aus ihren Häusern, die auf dem Hauptplatz standen, herrühren, verkünden ihren Kunstsinn. Es ist unwahrscheinlich, daß diese vornehmen und reichen sächsischen Bürger sich an die vereinzelten, traditionslosen madjarischen Meister gewandt hätten, statt an ihre tüchtigen Volksgenossen (das Haus Wolphards trat in den Besitz des Stefan Kakas, der in dessen Zodiakal-Zimmer sein Wappen angebracht hat). Wie aus den historischen Daten und den Monumenten ersichtlich ist, waren *die wichtigsten Mäzene der Stadt in der Renaissancezeit die Sachsen und nicht der madjarische Adel,* welcher durch den Beschluß von 1603 verhindert war, in Klausenburg um Geld oder durch Ehe Haus oder Grund zu erwerben. 1651 protestieren die Vertreter der Stadt im Landtag gegen die Ansiedlung des Adels in der Stadt.[5] Von den großen Bauherren Siebenbürgens waren manche nicht madjarischen Ursprungs:[6] so Szapolyai, ein Slawe, desgleichen Georgius Frater (Utjesenic, von mütterlicher Seite Martinuzzi). Sigismund Thurzó, der Bischof (1506—12), der die Residenz von Großwardein (Oradea mare) erbaute, stammt aus Österreich, sein Vorgänger Georg Szatmári (1501—6) war ebenfalls ein Deutscher, Lászay (Lázó) ist ein Südslawe aus der Familie Garázda, welche am Anfang des 15. Jahrhunderts Güter in Ungarn erwarb, die Familie Haller ist deutscher

[1] *I. Cav. de Puşcariu:* Date privitorie la familiile nobile române. Sibiu 1895, I-120-1, II-241-2.

[2] *R. Schuller,* S. 67.

[3] *Balogh,* S. 144.

[4] *R. Schuller,* S. 57.

[5] V. Lazăr: a. a. O., S. 28.

[6] Für die nachfolgenden Zeilen sind die bekannten madjarischen Handbücher, wie *Iván Nagy* und die einschlägigen Lexika in Betracht zu ziehen.

Abstammung. Statileo ist auch kein Rassenmadjare, die Familie Báthory ist schwäbischen Ursprungs. Sogar die Familie Bethlen soll nach Kézai fremden Ursprungs (französisch) sein. Die Mäzene rumänischen Ursprungs werden wir weiter unten anführen.

Der Vorwurf, der den Rumänen gemacht wurde, daß sie an der künstlerischen Bewegung der Renaissance nicht teilgenommen hätten, ähnelt dem barbarischen Vorgang: Jemandem die Augen auszukratzen und dann über ihn zu spotten, daß er blind sei. Die Siebenbürger Rumänen waren doch ein von den Madjaren niedergehaltenes, armes Volk. Wie sollte es Renaissanceschlösser besitzen, wenn ihm sogar der Eintritt in die Zünfte versagt war? Wir glauben an Rasseneigentümlichkeit und Vererbung und an den ausgesprochenen Kunstsinn der Rumänen. Wenden wir uns also jenem des siebenbürgischen Hochadels zu, der rumänischen Ursprungs war und von welchem wir heute kaum feststellen können, wie weit er damals seinem Ursprungsvolk entfremdet sein konnte. Man kann die Frage aufwerfen, ob der Hochadel rumänischen Ursprungs sich als Mäzen ausgezeichnet hat. Eine diesbezügliche Untersuchung fehlt bis jetzt, doch können wir die Frage ohne weiteres bejahen. König Matthias Corvinus, Sohn des Johannes Huniades, „der Enkel des walachischen Knesen" — wie sich Fraknói ausdrückt [1] — war doch der größte Kunstmäzen der Renaissance in Ungarn. Der Woiwode Stefan Majláth, der seit 1527 Besitzer der Schlosses Făgăraş ist, das er 1538 wiederherstellte und durch Zubauten erweiterte,[2] begann — nach Tinódi — die Festung „Wy Bálványos" (Gherla) zu bauen, aber Martinuzzi ließ alles niederreißen; die Untersuchung Lechners nimmt an dem bestehenden Bau Teile von diesem älteren Bau als noch bestehend an.[3] Sara von Bulcesti, die Witwe von Ladislaus Székely, baute 1698 auf dem Hauptplatz von Klausenburg ihr Haus,[4] dessen Wappen erhalten ist. Johann Drágfi hat 1519 die Kirche von Cehul Silvaniei bauen und umbauen lassen,[5] die Familie Drágfi besaß eine der reichsten Sammlungen von Familienschmuck.[6] Beim Schloß von Brănişca der Fa-

---

[1] *W. Fraknói:* Mátyás király. Budapest, 1890, S. 18.

[2] Die Österr.-ung. Monarchie in Wort und Bild. VI. S. 403.

[3] *E. Lechner,* a. a. O. S. 6, 22.

[4] *E. Sándor:* Kolozsvár címeres emlékei. Cluj, 1920, S. 60.

[5] *W. Bunyitay:* Szilágy megye középkori műemlékei. Budapest, 1887, S. 38 — W. Fraknói, a. a. O. S. 642.

[6] *W. Fraknói:* A Hunyadiak és Jagellók kora. Budapest 1896, S. 629.

milie Jósika sind Renaissanceteile vorhanden.[1] Wie wäre es zu denken, daß die großen Humanisten Nicolaus Olahus, Fürstbischof und Regent, Michael Csaki, der Kanzler,[2] die Familien Barcsai, Kendefi, Naláczi, Nopcsa, Zeyk, Fiáth[3] als Besteller nicht teilgenommen hätten? Aber auch dem rumänischen Volk und Priestertum war die Renaissancekunst nicht fremd. Die rumänischen Drucke weisen hie und da Renaissanceornamentik als Schmuck auf; so „Evanghelia cu învăţătura" des Coresi von 1581 hat Füllhorn und Rankenverzierung; „Trepetnicul" von 1639 und „Paraclisul Precestei" aus demselben Jahre aus Bălgrad besitzen Verzierungen in demselben Stil, mit Blättern, Ranken und Blumen.[4] Der Hofmaler Stefan Báthorys, Thomas Turbulya, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, scheint dem rumänischen Namen nach rumänischer Herkunft gewesen zu sein.[5]

Mit Berechtigung kann man nun fragen: wie steht es mit der Renaissancekunst in den mit Siebenbürgen benachbarten rumänischen Fürstentümern Moldau und Muntenien? In den rumänischen Fürstentümern findet man genug architektonische Einzelheiten: Türen, Fenster, Ikonostasen, Profile, Kapitelle, Konsolen, Balustern, Gebälke, Kartuschen und Ornamentik im Renaissancestil des 16.—18. Jahrhunderts, die wir kennen lernen werden. Daß diese aber den madjarischen Kunsthistorikern unbekannt sind, geht aus ihren Schriften zur Genüge hervor. Sie schreiben die Kunstgeschichte ihres Landes, ohne die Kunst der südöstlichen Nachbarn zu kennen. Csabai schreibt:[6] „An den Randgebirgen Siebenbürgens zieht sich die künstlerische Grenze entlang, Renaissanceschlösser, aus völkischen Elementen genährte Kunst und humanistischer Geist einerseits, erstarrte Hierarchie, strenge Ikonographie und das mächtige, aber leblose Meer der östlichen Kirche und der byzantinischen Kunst anderer-

---

[1] *Balogh,* in „Magyar Művészet" 1934, S. 137. — *I. Crăciun:* Cronicarul Szamosközy. Cluj 1928, S. 111.

[2] *I. Lupaş:* Doi umanişti români. Bukarest 1928.

[3] *I. Lupaş:* Principele Ac. Barciai. Bukarest, An. Acad. Rom. 35, 1912—13, S. 567 und *Zur Geschichte der Rumänen.* Sibiu, 1943, S. 338. — *B. Jancsó,* in „Századok" 1899, S. 646—51 und A román nemzetiségi törekvések. II. 263. Budapest, 1899. — *I. v. Puşcariu,* a. a. O.

[4] *St. Meteş:* Ist. Bisericii Rom. Sibiu 1935, I. 140, 388—9 und *Bianu-Hodoş:* Bibliografia românească veche. I. 86, 87. Bucureşti, 1903.

[5] *E. Minea,* in Bul. Com. Mon. Ist. III. 143.

[6] „Ung. Jahrbücher" 1936, S. 272.

seits." St. Möller[1] behauptete bereits 1920, daß „Ungarn der letzte Vertreter der abendländischen Zivilisation an den Toren des Orients ist", Gerevich[2] 1933, daß „die madjarische Kunst der letzte Posten der abendländischen Stile gegen Orient war" und daß „jenseits der östlichen Grenzen des historischen Ungarns die unfruchtbare Steppe der Kunst der Orthodoxie beginne". A. Hekler[3] behauptete 1934 in seinem Handbuch der ungarischen Kunstgeschichte: „Es ist charakteristisch und wichtig, daß die Renaissance und der Barock als Stil und Lebensform und mit ihnen die kulturelle Gemeinschaft mit dem Westen sich nur bis zur Süd- und Ostgrenze Ungarns erstrecke. Das, was über die Grenzen fällt, ist kulturgeographisch nicht mehr Europa." Nach V. Bierbauer[4] hätten die Renaissance und die anderen abendländischen Stile „die Grenzen Siebenbürgens nicht überschritten". „Nordungarn bedeutet die nordöstliche Grenze der großen Kunstströmungen Europas . . ." Es ist unmöglich, aus diesen Zitaten der madjarischen Kunsthistoriker nicht die Geringschätzung oder Verachtung der Kunst der Nachbarvölker herauszulesen. Eine Geringschätzung, welche auf Unkenntnis beruht. Erstens ist es für die Kunstgeschichte unwesentlich, ob ein Volk sich dem einen oder anderen Stil angeschlossen hat, das Wesentliche ist, was es Nationales, Spezifisches im Rahmen des betreffenden Stils und was für Meisterwerke es geschaffen hat. Wir sahen aus madjarischen Zitaten den geringen künstlerischen Wert und den Mangel des Nationalcharakters der madjarischen Renaissancekunst Siebenbürgens. Csabai mahnt uns, sie nicht mit rein abendländischem Maße zu messen. Wenn wir analysieren würden, was die Madjaren im Rahmen des Renaissancestils und die Rumänen derselben Zeit im Rahmen des byzantinischen Stils geschaffen haben, so würde dies für jene nicht günstig ausfallen. Zweitens kann in Siebenbürgen von einer rein abendländischen Kunst, wo so viele turko-persische Elemente in den Trachten, Waffen, Lederarbeiten, Stickereien, Stoffen, Teppichen, Töpferwaren, vor allem in der Ornamentik,[5] zu finden sind, keine Rede sein. In

[1] *Ét. Möller:* Les monuments de l'architecture hongroise. Paris-Budapest 1920. S. 3.

[2] „Actes du XIII^e Congrès International d'histoire de l'Art." Stockholm 1933, S. 51.

[3] *A. Hekler:* A magyar müvészet története. Budapest, 1934, S. 121.

[4] „Nouvelle Revue de Hongrie" Budapest, 1937, S. 341.

[5] *K. Pulszky:* a. a. O. S. 7.

ihrem Wahn, echte Abendländer zu sein, haben die Madjaren vernachlässigt, dies zu bemerken. „Allerhandt Türkische Wahren", „in vielen Stücken den Türcken nachäffeten", „die Ungarn behelffen sich meistentheils mit frembden Wahren und Kleidern", schreibt Hiltebrandt.[1] Also *ein Posten, der genug von dem verschmähten Orient übernimmt, ohne zu bemerken, wieviel abendländische Stilelemente zu den südlichen und östlichen Nachbarn eingedrungen sind.* Drittens haben die genannten madjarischen Gelehrten eine veraltete und irrtümliche Ansicht über die byzantinische Kunst. Eine Autorität wie Ch. Diehl spricht sich schon 1910 gegen die „Immobilität" der byzantinischen Kunst aus. „Sicherlich findet diese veraltete Auffassung heute keine Anhänger mehr", „fähig zur Originalität und schöpferischer Invention", erklärt er.[2] Es ist überraschend, daß solche allgemeine Erkenntnisse und Handbuchweisheiten den neueren madjarischen Kunsthistorikern unbekannt geblieben sind (man vergleiche dazu, wie objektiv Fr. Pulszky 1874 über byzantinische Kunst geurteilt hat).[3] Gerade in der Kunst der rumänischen Fürstentümer kann von einer Erstarrung, Leblosigkeit, Unfruchtbarkeit der byzantinischen Kunst keine Rede sein, sondern im Gegenteil nur von einer steten, klar definierbaren Entwicklung und Blüte, welche genug Elemente der Gotik, Renaissance und des Barocks in sich aufgenommen und dennoch einen der Volksseele und dem Milieu entsprechenden moldauischen und muntenischen Nationalstil entwickelt hat. Wir können Hekler beruhigen, daß die byzantinische Kunst der Balkanländer und des europäischen Rußlands, ein riesiges Gebiet, vom Kap Matapan bis zum Karischen Meer und von Südslawien bis zum Ural, auch kulturgeographisch noch zu Europa gehört. Bierbauer können wir weit nordöstlich von den ungarischen Grenzen abendländische Stilbeispiele vorführen: das Erlösertor des Kreml in Moskau = gotisch (von Pietro Antonio und Galloway, 1491—1626), den Granovitaja-Palast vom Kremlin (von Marco Ruffo und Pietro Antonio, 1473—91), das Nikolaustor (von Pietro Antonio, 1491), die Kathedrale des Erzengels Michael (von Alevisio Novi, 1505—8), das Haus des Bojaren Romanow (16. Jahrhundert) in Moskau: alle im Renaissancestil gehalten. Das dortige Terem-Palais (1636) gehört

---

1 *Hiltebrandt:* a. a. O. S. 25, 31, 49, 74.
2 *Ch. Diehl:* Manuel d'art byzantin. Paris, 1910, S. V.
3 „Budapesti Szemle" 1874, 5, 226.

zum Barock. Als Beispiele für den Barockstil und für Klassizismus müßte man fast die ganze Architektur Petersburgs anführen.[1]

Wenn die abendländischen Denkmäler Rußlands den ungarischen Kunsthistorikern so wenig bekannt sind, kann man sich vorstellen, was die Mehrzahl von ihnen über die Renaissanceelemente der Kunst in den rumänischen Fürstentümern weiß. Geben wir also eine Anzahl von solchen, um zu beweisen, daß *der Renaissancestil auch jenseits der Grenzen Siebenbürgens zu finden ist.* Im 16. Jahrhundert in der *Moldau:* die Eingangstür der Kirchen von Humor (1530), Moldoviţa (1532) und Probota mit Gebälk, die Fenster und Türen der Egumenhäuser und der Kapelle (Paraklis) von Slatina (aus der Zeit von Lăpuşneanu, Mitte des 16. Jahrhunderts,[2] das Landeswappen von einem Blätterkranz umrahmt, von zwei Engeln gehalten, 1534—5 in der Demetriuskirche von Suczawa (Suceava).[3] In der Zeit von Peter Rareş und Lăpuşneanu, seltener nachher, finden wir Gebälke, Umrahmungen, Ranken, später einen vereinfachten Brâncoveanu-Stil.[4] Die Golia-Kirche von Jassy hat klassische Arkaden, eine Verzierung der Fassaden mit korinthischen Pilastern, Gebälken und Konsolen italienischer Art aus der Zeit des Vasile Lupu (1634—53).[5] Aus Muntenien erwähnen wir im 17. Jahrhundert die Türen der Kirchen von Cotroceni, der Biserica Doamnei von Bukarest und die von Filipeştii de Pădure, bei welchem wir realistische Ranken- und Blumenornamentik in tieferem Relief finden; das Portal der Doamnei-Kirche scheint das erste Beispiel der in Stein gemeißelten italienischen Ranken- und Blumendekoration zu sein. Eine Anzahl von Holzleuchtern mit Akanthusblättern und anderen klassischen Motiven[6] besitzen wir z. B. in Bordeşti, Vieroşi, Jiteanul, Vărbila, usw.[7] Die Ikonostasis der fürstlichen Kirche (Domneasca) in Târgovişte hat modellierte Renaissanceornamentik an Stelle der alten

---

[1] *L. Léger:* Moscou. Paris, 1910.

[2] *G. Balş:* Bisericile moldoveneşti din veacul al XVI-lea. Bucureşti 1928. S. 23, 18, 27, 38.

[3] Ebda., S. 261.

[4] Ders.: Bisericile moldoveneşti din veacurile XVII. şi XVIII. Bucureşti 1933, S. 489, 502.

[5] *N. Ghika-Budeşti:* Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi Oltenia, III, veacul XVII. Bucureşti 1933, S. 78.

[6] Ebda., S. 83—4.

[7] *A. Zagoritz,* in Bul. Com. Mon. Ist. 1914, S. 16—26. — *Sp. Cegăneanu,* in Bul. Com. Mon. Ist. 1912, S. 124.

gravierten orientalischen Technik.[1] Dagegen behandelt die Ikonostasis der Kapelle (Paraklis) des Klosters Bistriţa (1654) die Renaissancemotive nach orientalischer Art flach graviert.[2] Die kaiserliche Türe der Klosterspitalskirche von Bistriţa (1654) scheint die erste von der Renaissance genauer inspirierte Arbeit zu sein.[3] Die Grabsteine des Matei Basarab († 1654) vom Kloster Arnota, wie auch jene seiner Frau und seines Sohnes aus der fürstlichen Kirche von Târgovişte enthalten Schilder, Kartuschen und Voluten.[4] In den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts können wir noch als Beispiele die dekorative Plastik von Colţea, Cotrocenii Doamnei, Râmnicul-Sărat sowie Sinaia anführen, unter Constantin Brâncoveanu (1688—1714) jene des Klosters Hurezi, jene von Doiceşti, Mogoşoaia, usw., später jene von Văcăreşti, vom Paraclis der Metropolie von Bukarest und Mărcuţa. Die Voluten-Kapitelle der Kirchen Sinaia, Fundenii Doamnei und Râmnicul-Sărat scheinen von der venezianischen Schule angeregt zu sein. Die Renaissance und der Barock erscheinen in den Kapitellen des Klosters Hurezi (Vorhalle der großen Kirche, Balkon des Dionisie) und in der Loggia des Mogoşoaia-Palastes.[5] Im Kloster Râmnicul-Sărat sehen wir zwei Renaissance-Kartuschen, auf beiden Seiten je ein mit Akanthusblättern verziertes Baluster, oben ein profiliertes und gemeißeltes Gebälk. Die Fensterumrahmungen von Colţea, sowie die Türe des Klosters Hurezi (1692) und der Kirche des Klosters Cotroceni (1679) sind mit beflügelten Putten verziert. Wir finden im 17.—18. Jahrhundert [6] eine Anzahl von Profilen, Gebälken, Konsolen im Renaissancestil. *Die dekorative Bauplastik der Renaissance hatte also nicht nur in Siebenbürgen ein Terrain, sondern auch in Muntenien und in der Moldau, wo sie keinen Widerstand gefunden hat.* Die rumänische Kirche der Himmelfahrt (1595—1611) und die der hl. Paraschiva (1607, 1644), imponierende Stadtkirchen Lembergs, sind im Renaissancestil gebaut. Die Bauherren der ersten waren die Fürsten Movila, die der zweiten C. Corniact und der Fürst Vasile Lupu.[7]

---

[1] *N. Ghika-Budeşti:* a. a. O., S. 84.
[2] Ders.: IV. Noul stil din veacul al XVIII. Bucureşti, 1936, S. 119.
[3] Ebda., S. 121.
[4] Ebda., S. 119.
[5] Ebda., S. 28—29, 31, 33.
[6] Ebda., S. 77, 50, 100, 101.
[7] *P. P. Panaitescu,* in Bul. Com. Monum. Ist. XXII. 59, S. 1—19. 1929.

Wo sollen wir den Ursprung der in die rumänischen Fürstentümer eindringenden Renaissanceplastik suchen? Die Denkmäler zeigen uns 1. rein italienische Elemente (z. B. das Landeswappen der Demetriuskirche von Suceava-Suczawa), 2. durch eine orientalische Technik interpretierte italienische Elemente (z. B. im Johanneskloster in Râmnicul-Sărat), 3. durch Slawen oder Deutsche ausgeführte italienische Motive (Grabdenkmale des Matei Basarab und seiner Familie), 4. dieselben Motive von rumänischen Meistern ausgeführt (zur Zeit Constantin Brâncoveanus).

Nun einige Daten über die Nationalität der Künstler.[1] Neagoe Basarab schreibt am 13. Oktober 1519 den Hermannstädtern, sie mögen ihm Steinmetzen schicken. Es ist anzunehmen, daß diese zur Ausschmückung der Metropolitankirche von Târgovişte gerufen worden sind. Neagoes Schwiegersohn Radu (1521—29) ruft den Meister Veit (Stoß, erwähnt in Rechnungen Kronstadts 1521—1523), um das Messen (proportionare) und Ausmalen (effigiare) oder die Ausschmückung der Kirche von Curtea de Argeş durchzuführen. Chiajna, die Tochter des Peter Rareş, bestellt den Grabstein ihres Vaters bei den Sachsen von Talmesch (Tălmaci bei Hermannstadt). Al. Lăpuşneanu sendet 1560 den Hermannstädter Johann Nyro und den Moldauer Thomas nach Venedig, um von dort Steinmetzen und Maler zur Ausschmückung und Erbauung seiner Kirchen zu verlangen, was der Doge auch verspricht. Von den ausländischen Meistern kennen wir Pesena Levino, Myra und Vucaşin Caragea: Italiener oder Dalmatiner. Pesena Levino, der italienische Steinmetz des Constantin Brâncoveanu, ist nach 1707 an der Pest gestorben, er wurde im Kloster Brâncoveni, wo sich auf seinem Grabe das schöne Steinkreuz befindet, begraben. Vucaşin Caragea, der für denselben Fürsten tätig war, ist wahrscheinlich ein Slawe. Der Stukkator Jordan (1. Hälfte des 18. Jahrhunderts) arbeitete in der Stavropoleoskirche zu Bukarest. Der Bruder des Fürsten Şerban Cantacuzino, Constantin, der Stolnic (Truchseß, † 1716), der in Italien studierte, war der einflußreichste Ratgeber des Constantin Brâncoveanu, Michael Cantacuzino († 1716), der Spătar (Obergeneral) Brâncoveanus, Bruder des Stolnic, studierte ebenfalls in Italien.[2] Abgesehen von der Behauptung Del Chiaros, ergibt sich der venezianische Einfluß auch

---

[1] *Al. Lapedatu,* in Bulet. Com. Monum. Ist. 1912. S. 181—3.

[2] *N. Ghika-Budeşti*: IV. Noul stil etc. S. 30, 69, 120, 115.

durch die Urkunde über das Studium des Sohnes des Vorniks Pascal und der 12 Bojarensöhne, die Fürst Constantin 1744 nach Venedig schickt.[1] Außerdem müssen wir die Beziehungen des Landes mit Italien und mit dem Orient, die Einfuhr von Stoffen, Teppichen, Möbeln usw. erwähnen. Ghika-Budeşti gibt eine Anzahl von Palästen Venedigs an, deren Säulen mit denen aus der Zeit der Cantacuzinos verwandt sind.[2] Die Beziehungen der Moldau mit Siebenbürgen wurden im 17.—18. Jahrhundert seltener. Dagegen traten Verbindungen mit Polen in den Vordergrund. Alle diese oben angeführten *Daten erweisen als Quelle der Renaissanceelemente der rumänischen Fürstentümer Venedig, Dalmatien, den Orient und die Sachsen Siebenbürgens.* Man nimmt im allgemeinen eine Assimilierung der Renaissance durch einheimische, rumänische Steinmetzen unter Constantin Brâncoveanu an.

Die oben erörterten Tatsachen stehen im größten Widerspruch mit den vermeintlichen madjarischen Einflüssen, die Balogh voraussetzen will: „Die blumige Renaissance hat besonders auf Muntenien gewirkt, wo zahlreiche Denkmäler dieses Stils verfertigt wurden (Marcuţa, Bucureşti, Curtea de Argeş, Vălenii de Munte). Ihre Verzierungen stehen so nahe den Holzschnitzereien des Komitats Treiscaune und Klausenburg, daß wir die Mitarbeit von Székler und madjarischen Steinmetzen voraussetzen müssen. Einen von ihnen, Samuel, der in Curtea de Argeş arbeitete, kennen wir bereits auf Grund der Forschungen Iorgas. Eine andere Gruppe der muntenischen Denkmäler (Hurezi, Potlogi usw.) und vor allem die Grabdenkmäler (die des Woiwoden Matei Basarab und seiner Frau) dagegen zeugt von sächsischem Einfluß.”[3] Iorga[4] schreibt aber 1933: „Die rumänische Baukunst entspricht dem orthodoxen Kultus, aber die Türen, Fenster, einige Ornamente und das ganze Baumaterial kommen von den Sachsen Siebenbürgens, welchen gegenüber wir eine große Pflicht haben, die wir anerkennen und vergelten wollen. Und wenn madjarische Gelehrte kommen, die uns vorwerfen, warum wir nicht den madjarischen Einfluß anerkennen wollen, können wir antworten, daß wenigstens in der Kunst sich nichts findet, wo wir die-

---

1 *N. Iorga — G. Balş:* L'art roumain. Paris, 1922, S. 285.
2 A. a. O. S. 107 und die Tafeln.
3 „Magyar Müvészet“ 1934, S. 158.
4 *N. Iorga:* Argintăriile româneşti. Bucureşti, 1933, S. 9.

sen Einfluß anerkennen können. Wir haben den russischen Einfluß, den sächsischen Einfluß bestätigt und verstehen nicht, warum wir so unbarmherzig wären, einen Einfluß nur bezüglich des madjarischen Volkes abzuweisen." Auf unsere Anfrage teilte uns N. Iorga brieflich mit: „Ich habe von keinem Samuel gehört." Nach Balogh stünde die Wappentafel mit Inschrift der Demetriuskirche von Suceava - Suczawa mit den Steinmetzarbeiten von Gherla in Verbindung. Tatsächlich haben beide Tafeln dasselbe Motiv der Komposition. Balş [1] findet es in der Sixtinischen Kapelle (mit dem Wappen des Papstes Sixtus IV.) von Mino da Fiesole, es wurde mit kleinen Varianten in Italien und Dalmatien wiederholt; er sieht einen direkten italienischen Einfluß darin. Diese Ansicht ist auch heute gültig. Die Tafeln von Gherla stammen aus 1540 und 1542, jene aus Suceava-Suczawa aus 1534—5 und ist dabei noch feiner ausgeführt. Im Komitate Treiscaune sieht Balogh den Mittelpunkt der Entwicklung eines neuen Typus von Kurien (Haus der Adligen). Über diese Frage urteilt aber ganz anders ein Siebenbürger Ungar: K. Kos: [2] „Gegen Ende des 17. Jahrhunderts entwickelte sich in Treiscaune ein spezielles, lokales Herrenhaus von eigenartiger Schönheit, mit Formeneinzelheiten der vereinfachten Renaissance, aber in der Grundrißlösung, im Aufbau und in den Formendetails individuell-charakteristisch. Die Kunsthistoriker Ungarns glauben die Quellen der Schöpfung oder der Geburt des Typus des Szekler Herrenhauses, ganz unwahrscheinlich, in entfernten abendländischen Einflüssen zu finden. Wer aber die Wohnräume (die Rumänen nennen sie mit türkischem Namen „cula") der mit Treiscaune benachbarten Muntenien kennt, wird einsehen, daß der Typus des Szekler Adelshauses sich ohne die cula von Muntenien nicht bilden konnte." Außer dem Einfluß der rumänischen cula können wir auf die vorspringenden Loggien des Klosters Hurezi (ab 1691) und der Bojarenhäuser von Coţofeni und Târgu-Jiu hinweisen. [3] Anschließend an die Frage der vermeintlichen madjarischen Einflüsse in der Renaissance von Muntenien und Moldau fügen wir noch hinzu, daß Renaissance- und Barockmotive, auch klassizistische, ebenso gut wie in den rumänischen Ikonostasen

---

[1] *G. Balş:* Bisericile moldoveneşti din veacul al XVI. S. 261.
[2] *K. Kos* in: „Helikon" 1938, S. 259.
[3] Abgebildet in *Iorga-Balş:* L'art roumain. S. 210 und *I. Voinescu:* Monumente de artă ţărănească, Bucureşti, Abb. 23, 41.

der Fürstentümer auch in Rußland, Bulgarien, Serbien, Griechenland sich finden, wo madjarische Einflüsse vollkommen ausgeschlossen sind.[1]

So kehrt man die Rolle des Gebers und des Empfängers um. Auch anderen Ländern gegenüber verfallen die madjarischen Kunsthistoriker in denselben Fehler. So Polen gegenüber. „In der östlichen Hälfte Europas vermittelte den Einfluß der italienischen Renaissance in fast allen Kunstgattungen vor allem unser Vaterland" schreibt K. Divald[2] 1927. Ähnlich urteilt auch Gerevich: „La Hongrie a servi d'intermédiaire pour la diffusion des styles occidentaux vers le Nord et l'Orient."[3]

Worum handelt es sich in der Tat? E. Lechner sagt uns klar:[4] „Wenn wir eben unserer Eitelkeit schmeicheln wollen, so können wir feststellen, daß dieser Prozeß der Auswanderung italienischer Meister direkt aus Ungarn ihren Impuls gewinnt, aus dem Hofe des Königs Matthias." Also schrumpft der vermeintliche madjarische Einfluß auf die Wanderung der Italiener über Ungarn nach Polen zusammen. So arbeitete Johannes Fiorentinus, der in Mineu tätig war, auch in Gnesen;[5] man vermutet, daß Franciscus Italus aus Ungarn nach Krakau wanderte; zwei italienische Marmorarbeiter gingen aus Alt-Ofen eben hin.[6] An dem Hofe des Matthias Corvinus arbeitete 1467 und in Rußland 1475—85 Aristotele Fioravanti.[7] Was den gemeinsamen Punkt der polnischen und oberungarischen Baukunst — die oben abschließende Attikawand mit Merlaturen venezianischen Ursprungs — betrifft, glauben andere, wie E. Myskowszky,[8] umgekehrt an einen polnischen Einfluß, oder sie sind diesbezüglich reserviert.[9] Jedenfalls stehen die in Polen befindlichen Denkmäler (das Rathaus von Posen, die Tuchhalle von Krakau) künstlerisch unge-

---

[1] *O. Tafrali:* Sculptura în lemn românească „Arta și Arheologia". Iași 1936, S. 1—36, f. 11—12. — *A. M. Zagoritz,* in „Bul. Com. Monum. ist.". 1915, S. 55—69.

[2] *K. Divald:* a. a. O. S. 177.

[3] *T. Gerevich,* in „Actes du XIII. Congrès Intern. d'histoire de l'art. S. 51.

[4] *E. Lechner:* Tanulmányok a lengyelországi és felsömagyarországi reneszánsz épitésröl. Budapest 1913, S. 5.

[5] *H. Ehrenberg* in: „Arch. Ért." 1893, S. 254.

[6] *A. Divéky* in: „Arch. Ért." 1910, S. 4.

[7] *Thieme-Becker:* Künstlerlexikon. XI. 592. Leipzig 1915.

[8] *E. Myskowszky:* A magyar müvészet Története. Budapest, 1906, S. 19.

[9] *A. Péter:* a. a. O. S. 7.

mein höher. In Siebenbürgen gibt es auch heute noch zwei vereinzelte Fälle (Lăzarea und Bran) dieser Art.

*

Der neue madjarische Umwertungsversuch der Renaissancekunst von Siebenbürgen, die neuen Gesichtspunkte, die wir in 5 Punkten zusammengefaßt haben, und die anderen sekundären, haben sich — glauben wir — durch die obigen Erörterungen als falsch erwiesen. Sie machen eher den Eindruck eines politischen Programms, für welches dann eine Rechtfertigung gesucht wird. Wenn die früheren Ansichten zunichte gemacht werden sollen, so muß das mit zwingenden, schlagenden Beweisen durchgeführt werden, was aber nicht der Fall war. Die madjarische Kunstgeschichtsschreibung der Nachkriegszeit ist ein Versuchsfeld der großen, unbewiesenen, aber national angenehmen Behauptungen geworden. Wir haben im Laufe der Jahre öfters darauf hingewiesen.[1] Es ist kein Wunder, wenn das Ausland die madjarischen Behauptungen mit Zurückhaltung entgegennimmt und wenn sich Gerevich beklagt, daß die deutsche und französische öffentliche kunstgeschichtliche Meinung für die Madjaren „uneinnehmbare Festungen" sind.[2] Gewiß nicht ohne Grund.

Wir haben bis jetzt nur gewisse Gesichtspunkte einer Kritik unterzogen, leider ist manches auch methodisch zu beanstanden. Der Zeitschriftenaufsatz von J. Balogh hat keine Bibliographie, keine Fußnoten, man ist nicht in der Lage zu beurteilen, worauf sich ihre Behauptungen stützen. Ein Aufsatz über Baukunst benötigt eine Mitteilung von Grundrissen, Schnitten, eine genaue Chronologie der Teile, Rekonstruktionsversuche des Ganzen der einzelnen Bauten, was wir aber vermissen. Der Aufsatz behandelt nur tangential die Architektur, er befaßt sich fast ausschließlich mit der dekorativen

---

[1] *C. Petranu:* L'histoire de l'art hongrois au service du révisionnisme. Bucureşti, 1934; L'histoire de l'art hongrois à tendance révisionniste devant la science étrangère. „Revue de Transylvanie" Cluj, 1937. III. 2, S. 235—40; *Ders.*, Besprechung der Arbeit von Jol. Balogh über Martin und Georg von Clussenberch in der „Zeitschrift für Kunstgeschichte" 1935, S. 154—6; *Ders.*, Discuţii asupra sintezei artei ardelene Cluj, 1935; *Ders.*, Neue Untersuchungen und Würdigungen der Holzbaukunst Siebenbürgens. Bucureşti 1936; *Ders.*, Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen. Sibiu, 1934; *Ders.*, Begriff und Erforschung der nationalen Kunst. München, 1937; *Ders.*, M. B. Bartók et la musique roumaine. Bucureşti, 1937.

[2] „Magyar Szemle" 1927, S. 242.

Bauplastik, auch wenn sie so unbedeutend ist; anstatt ihr Augenmerk auf den „architectus" oder „magister lapicida" zu richten, befaßt er sich mit allen kunstgeschichtlich unwichtigen Steinbildhauern der Türen und Einzelheiten. Einige Male bezieht sich die Verfasserin auf archivalische Daten, ohne diese, wie es sich gebührt (Sammlung, Urkunde, Datum, Nummer), zu zitieren, sie machen im ganzen den Eindruck, daß sie sich auf die mündlichen, unveröffentlichten Mitteilungen anderer beziehen, die unkontrolliert abgeschrieben wurden. (Csabai informiert uns in seiner Dissertation: „Die Daten des Artikels von Jolanthe Balogh hat größtenteils Ludwig Kelemen, Universitätsarchivar von Cluj, geliefert.")[1] Die Informatoren sollten aber selbst zuerst schriftlich beweisen, was sie anderen mündlich mitteilen. Die ganze Arbeit ist in dieser Weise nur ein Entwurf, keine Dokumentierung und das Inaussichtstellen eines Buches über diesen Gegenstand (das bis jetzt, nach 10 Jahren, noch nicht erschienen ist) entschuldigt die Verfasserin nicht.[2]

In Csabais Dissertation vermißt man ebenfalls die Mitteilung von Grundrissen, Schnitten, die Chronologie der Bauteile, seine Bibliographie ist ungenügend, die Baueinzelheiten werden fast gar nicht berücksichtigt, die archivalischen Daten noch weniger. Es fehlen auch Widersprüche, Übertreibungen nicht; sein Stil ist manchmal journalistisch, bombastisch.

Letzten Endes ist man nach kritischem Studium ähnlicher Aufsätze der Ansicht, daß es nützlicher gewesen wäre, an Stelle von neuen Synthesen und Umwertungsversuchen, die Herausgabe eines Corpus der Renaissancedenkmäler Siebenbürgens oder wenigstens eines Teiles mit allen üblichen Beschreibungen, Aufnahmen, Zeichnungen, chronologischen Bestimmungen (des ganzen und im einzelnen) und mit Rekonstruktionsversuchen vorzunehmen. Ebenso nützlich wäre eine diesbezügliche Sammlung, kritische Interpretierung und Veröffentlichung des archivalischen Materials gewesen.

---

[1] *St. Csabai:* Az erdélyi reneszánsz művészet. S. 41.
[2] „Magyar Müvészet" X. S. 129.

Die alte kirchliche Kunst der Rumänen

Die rumänische Kunstgeschichte umfaßt eigentlich: 1. die kirchliche Kunst, 2. die Volkskunst. Die profane Hochkunst hat wenig Denkmäler hinterlassen. Die rumänische Kunstgeschichtsschreibung bemühte sich jahrzehntelang um die Erforschung der einzelnen Denkmäler in monographischen Studien, bis 1922 Iorga und Balş die erste Geschichte der rumänischen Kunst herausgegeben haben.[1] Die Arbeit der synthetischen Darstellung wurde dann noch ausführlicher durch Balş fortgesetzt, indem er eine dreibändige Geschichte der

---

[1] Kurze bibliographische Übersicht (zugleich auch Sammlungen von Illustrationsmaterial):

N. Iorga und *G. Balş:* L'art roumain. Paris 1922. Ed. Boccard.

N. Iorga: Les arts mineurs en Roumanie. Bucarest, I. 1934, II. 1936.

P. Henry: Les églises de la Moldavie du nord. Paris 1930.

G. Balş: Bisericile lui Ştefan cel Mare. Bucureşti, 1926.

G. Balş: Bisericile moldoveneşti din veacul al XVI-lea. Bucureşti 1928.

G. Balş: Bisericile moldoveneşti din veacurile XVII—XVIII. Bucureşti 1933. (Alle drei auch mit französischem Text.)

N. Ghika-Budeşti: Evoluţia Architecturii în Muntenia, Bd. I. Vălenii de munte 1927. II. 1931, III. 1933. (Auch französischer Text.)

C. Petranu: Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen. Cluj 1927.

C. Petranu: L'Art Roumain de Transylvanie. Bukarest 1938.

C. Petranu: Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen. Sibiu 1934.

I. D. Ştefănescu: L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Paris 1928.

I. D. Ştefănescu: Nouvelles recherches. Paris 1929.

I. D. Ştefănescu: La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie. Paris 1930 und 1932.

Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice. I—XXXV. Bucureşti, ab 1909 (z. T. mit französischer Zusammenfassung).

I. Myslivec: Rumänische Baukunst, in „Wasmuths Lexikon der Baukunst", IV. Bd., Berlin 1932, S. 239—243.

E. Kusch: Die christliche Kunst in Rumänien. In der Zeitschrift „Christliche Kunst", XXXII., 8, München 1936.

Exposition d'art roumain au Musée du Jeu de Paume a Paris. 1925.

moldauischen Kunst veröffentlichte. Dieselbe Arbeit leistete Ghika-Budeşti für die Walachei (Muntenia), eine Übersicht der rumänischen Kunstgeschichte von Siebenbürgen gab 1927 der Verfasser dieser Zeilen in einem Aufsatze, eine neue durch die letzten Forschungen ergänzte französische Auflage ist 1938 erschienen. Eine Darstellung der rumänischen Malerei liegt von I. D. Ştefănescu vor, eine des Kunstgewerbes von Iorga. Eine Anzahl von Monographien ermöglicht die Erweiterung unserer Kenntnisse, vor allem durch die periodische Publikation der rumänischen Denkmalkommission: Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice, die seit 1909 erscheint. Wir wollen versuchen, ein übersichtliches Bild der Entwicklung und des Wesens rumänischer Kirchenkunst auf Grund der bisherigen Forschungen zu geben.

Die Gründung des *muntenischen* Staates fällt in die zweite Hälfte des 13., die des *moldauischen* um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Am Anfang des 14. Jahrhunderts ist das muntenische Fürstentum gefestigt, die Entdeckungen von Curtea de Argeş beweisen, daß die Herren von Muntenia große Einkünfte und das Bewußtsein ihres Ranges besaßen. Die Kunstgeschichte der Moldau muß gesondert von der von Muntenia behandelt werden, weil die beiden Fürstentümer jeweils eine andere Geschichte und damit, obzwar die byzantinische Grundlage bei beiden gemeinsam ist, auch eine besondere Entwicklung der Kunst erlebt haben. Auch die Kunstgeschichte der *Siebenbürger Rumänen* muß gesondert behandelt werden, da diese, in einem anderen, fremden Staatsverband lebend, eine eigenartige transilvanische Kunst besitzen. Die Denkmäler der Muntenia stehen der byzantinischen Quelle näher, die der Moldau sind ursprünglicher. Die Entwicklung der Architektur ist in der Moldau einheitlicher, logischer, dagegen wird in der Muntenia infolge der oft wechselnden Einflüsse die Einheitlichkeit der Entwicklung stets von neuem unterbrochen. Dafür sind allerdings die muntenischen Denkmäler etwas älter als die anderen. In beiden Fürstentümern sind die Hauptdenkmäler kirchlichen und religiösen Ursprungs: Gotteshäuser und Klöster; es fehlt aber auch nicht an Burgen, Schlössern und Palästen. Die Mäzene sind meistens die Landesfürsten, über die ausführenden Künstler selbst sind wir nur wenig unterrichtet, obgleich wenigstens ihre Namen bekannt sind.

Die Baukunst in der Muntenia

Die ersten Kirchen in der Muntenia waren aus Holz erbaut, ihre Überlieferung besteht bis heute; die gegenwärtig noch vorhandenen Denkmäler gehen allerdings nicht über das 17. Jahrhundert zurück. Eine Untersuchung der Einwirkung auf die aus festem Material erbauten Kirchen fehlt noch. Die ältesten Reste von Kirchen sind die Fundamente der Kirchen von Câmpulung (Muscel) und Turnu-Severin. Die erste ist romanisch, doch in Naos und Pronaos geteilt, die zweite hat ebenfalls eine halbkreisförmige Apsis, aber auch Strebepfeiler. Die erste ganz erhaltene Kirche ist die fürstliche von *Curtea de Argeş*, aus dem 14. Jahrhundert, mit einem rein byzantinischen Grundriß (griechisches Kreuz und Kuppel); das Baumaterial besteht aus einer Schichtung von Stein und Backstein ohne Bewurf. Nach Sacerdoţeanu [1] ist diese Kirche zwischen 1345—1369 auf den Trümmern einer älteren Kirche (vor 1310) erbaut. Die Wandmalereien des Inneren wiederholen Szenen der Mosaiken der Kirche Kahrie-Djami von Konstantinopel, aber al fresco. Die wertvollen, in den Gräbern der Kirche entdeckten Goldschmiedearbeiten, vor allem die spätgotische Agraffe, zeigen abendländische Kunst, deren Ursprung noch bestritten ist; man hält sie für deutsche, siebenbürgisch-sächsische (von Martin und Georg von Clussenberch ausgeführte), nach anderer Meinung für französische oder italienische Arbeiten. Zwei andere byzantinische Kirchen dieser Zeit sind: 1. die Ruine der Nikolauskirche (Sân Nicoară) von Curtea de Argeş, die sich mit der Paraklis von Bogdan Serai in Konstantinopel vergleichen läßt; 2. die Kirche von *Nicopoli,* auf dem rechten Donauufer errichtet, zur Zeit des Vlaicu Vodă (1364—1380), mit einem griechischen Kreuz-Grundriß.

Der serbo-griechische Mönch Nicodim, der längere Zeit in den Klöstern des Heiligen Berges Athos weilte, ließ sich im Banat von Severin 1374 nieder, wo er mehrere Kirchen baute, so *Vodiţa* (heute Ruine) und *Tismana* (durch Renovierungen entstellt). Sie zeigen serbischen Einfluß durch den trikonchen Grundriß mit einem einzigen Schiff. Zu derselben Zeit (1393) errichtete Mircea der Alte in demselben serbischen Stil der Morava-Schule das Kloster *Cozia.* Das Baumaterial bleibt dasselbe wie in der ersten Epoche, aber die Technik des geschnitzten Steines ist neu.

---

[1] *A. Sacerdoţeanu* in „Bulet. Comis. Monum. Ist.“, XXVIII., 84, 1935, S. 50.

Im 16. Jahrhundert kehrt man zum byzantinischen Grundriß zurück. Die Kirche von *Snagov* (1517) zeigt athonischen Grundriß mit einer, auf vier Stützen ruhenden Kuppel und einer offenen Vorhalle. Dieselbe Gliederung, aber ohne nördliche und südliche Ausbuchtung, finden wir bei der alten Metropolitankirche in *Târgoviște* (etwa 1518). Das Material ist ungetünchter Backstein. Die offene Vorhalle ist ein neues Element, wurde aber in beiden Fällen infolge des Klimas zugemauert.

Gegen 1500 wird die Klosterkirche *Dealu* ganz aus Haustein errichtet, mit trikonchem Grundriß, im Äußeren mit zwei Reihen von Blendarkaden, die an Georgien erinnern. Die bischöfliche oder Klosterkirche in *Curtea de Argeș*, gegen 1508 entstanden, besitzt ebenfalls Blendarkaden in zwei Reihen, durch ein gedrehtes Seilgesims getrennt; dieses, wie die Verteilung und die Motive der steingeschnitzten Ornamentik zeigen armenische, zum Teil auch arabisch-persische Einflüsse. So wie in Dealu weist auch hier der Pronaos neue Züge auf: er trägt eine Kuppel, in Argeș hat er 12 Stützen und ist breiter als der Naos. Dieser Pronaos ist von größter Wichtigkeit für die Zukunft. Das Baumaterial ist bei beiden Kirchen profilierter, geschnitzter Haustein. Die bischöfliche Kirche bedeutet einen Höhepunkt, die vollkommenste und reichste muntenische Schöpfung; die Mannigfaltigkeit der Formen und Motive, der Reichtum der Ornamente, die Vielfarbigkeit und die große Zahl der Kuppeln heben diesen Bau, der als Nekropole des Fürsten Neagoe Basarab gedacht wurde, weit über die anderen hinaus. Neu und originell ist außer dem Pronaos die Konzeption des Ganzen. Die Kirche diente als Inspirationsquelle der nachfolgenden Jahrhunderte und wurde auch von fremden Besuchern sehr bewundert. Gavril Protul sagt uns 1517, daß die Kirche Neagoes nicht so groß sei wie die Sophienkirche Justinians oder der Tempel Salomos, daß sie diese aber an Schönheit übertreffe. Der Diakon Paul von Aleppo schreibt 1657: „Als sie beendet wurde, blieb sie ohnegleichen, wenigstens als Schönheit des Äußeren ..." „Um mit wenigen Worten viel zu sagen, ist diese Kirche ein Wunder in der Welt." Nach Diehl [1] ist sie von unvergleichlicher Pracht. Als Baumeister wird ein gewisser Manole, eine legendäre Gestalt, genannt. Man glaubte früher, er sei landfremd gewesen, nach den Forschungen von Cegăneanu [2] aber

[1] „Revue des Deux Mondes", 1924, S. 841.
[2] *Sp. Cegăneanu* in „Bul. Com. Monum. Ist.", III, 1910, București, S. 44—47.

kann er kein Ausländer sein, arbeitete vielmehr dauernd in Dealu, Târgovişte und Bistriţa (hier zeichnete er rumänisch: Manea). Der Hauptmaler Dobromir konnte nach Lapedatu[1] auch ein Rumäne sein. Wir wissen aus Urkunden, daß 1522 und 1525 Veit Stoß jun. aus Braşov (Kronstadt) vom Fürsten Radu zur Ausmalung der Kirche gerufen wurde, jedoch wissen wir nicht, ob und was er dort gearbeitet hat.

Die Kirchen von Snagov, Dealu und Curtea de Argeş bedeuten, wenn sie auch fremde Einflüsse verraten, doch nationale architektonische Typen, weil weder auf dem Heiligen Berge, noch in Serbien und Armenien ähnliche Bauten, oder Bauten von ähnlicher Komposition zu finden sind. Von den durch Ghika-Budeşti festgestellten sechs Typen sind nur zwei fremd und eingepflanzt, die anderen werden als bodenständig angesprochen: Muntenia setzte ein Assimilieren der Einflüsse durch und nationalisierte sie.

Im 16. Jahrhundert entsteht ein neuer einheitlicher Stil mit trikonchem Grundriß; als Baumaterial wird fast ausschließlich Backstein verwendet, die äußere Verzierung geschieht durch Alternieren von reinen und geputzten Backsteinflächen, durch Blendarkaden, kleine Nischenreihen und Gesimse; Steinarbeit finden wir nur bei Tür- und Fensterrahmungen. Der Naos trägt gewöhnlich eine Kuppel, der Pronaos zwei kleinere. Von nun an finden wir fast keine fremden Einflüsse, die Architektur ist von den älteren muntenischen Bauten beeinflußt. Äußerlich sind diese Kirchen des einheitlichen Stils bescheidener, einfacher und kleiner als die der vorangehenden Zeit.

Im 17. Jahrhundert erscheinen unter dem Einfluß der Moldau endgültig die offene Vorhalle und die gotischen Elemente. Die Steleakirche in Târgovişte z. B. ist 1646 im moldauischen Stile errichtet und hatte keinen geringen Einfluß auf spätere Bauten. Zur Zeit des Fürsten Şerban Cantacuzino (1678—1688) bemerkt man in Einzelheiten italienische Einflüsse, die sich auch historisch belegen lassen. Eine besondere Blüte bringt die Herrschaft des Constantin Brâncoveanu (1688—1714), welche einen allgemein gebrauchten

---

[1] *Al. Lapedatu* in „Bul. Com. Monum. Ist.“, V. 20, S. 180. — Vgl. auch: *L. Reissenberger* in Jahrbuch der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Bd. IV., Wien 1860. — *G. G. Tocilescu:* Die bischöfliche Klosterkirche zu Curtea de Argeş. Bucureşti 1886. — *Fr. Jaffé:* Die bischöfliche Klosterkirche zu Curtea de Argeş. Berlin 1911.

Typus pflegt: den trikonchen Grundriß mit offenem Porticus und mit zwei, durch ein Mittelgesims getrennten Blendarkadenreihen, z. B. in der Klosterkirche von *Hurezi*. Seine Paläste: *Mogoşoaia* und *Potlogi* zeigen verschiedene Einwirkungen, der erste hat eine Loggia mit spiral gedrehten Säulen und korinthischen Kapitälen, der zweite persische Ornamente in Stucco. An Stelle der gotischen Tür- und Fensterumrahmungen treten jetzt Blumen- und Blätterverzierungen, ein verspätetes Echo der Spätrenaissance. Die italienische Anregung fehlt auch in dem Kunstgewerbe nicht. Dieser Stil lebt bis Ende des 18. Jahrhunderts fort, er stirbt unter dem vorwiegenden abendländischen Einfluß am Anfang des 19. Jahrhunderts.

Die Baukunst in der Moldau [1]

Auch hier ist eine Holzbaukunst vorausgegangen, die wir zu wenig kennen. Die aus festem Material erbauten Kirchen der Moldau unterscheiden sich von jenen der Muntenia: 1. durch einen länglicheren Grundriß; 2. durch bedeutendere Höhe; 3. durch gotische Elemente im einzelnen (Tür- und Fensterumrahmungen, Strebepfeiler, Dachlösung, hie und da Maßwerk); 4. durch Steinmetzzeichen; 5. durch eine folgerichtige, logische Entwicklung und durch größere Originalität. Balş teilt diese Baukunst in drei Epochen ein: I. Die der Entstehung, vom dritten Viertel des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. II. Die Blütezeit, von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts (Stefan der Große 1457—1504, Petru Rareş 1527 bis 1546). III. Epoche des Verfalls, von der Mitte des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Die älteste bestehende Kirche ist die aus *Rădăuţi* (1360—1400) im abendländischen Stil (romanische Apsis und Strebepfeiler), doch mit byzantinischer Einteilung von Naos und Pronaos. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts erscheint in der Dreifaltigkeitskirche von *Siret* der trikonche Grundriß, wahrscheinlich durch serbische Mönche eingeführt. Beinahe in derselben Zeit entstand die Johanniskirche ebendort und wird mit ihrem trikonchen Grundriß und mit der eigenartigen Kuppel zum Vorbild der nachfolgenden Kirchen; die Kuppel führt Balş — auf dem Wege über die Armenier — auf iranische Einflüsse

---

[1] Vgl. auch den alten Aufsatz von *C. A. Romstorfer:* Die moldauisch-byzantinische Baukunst. „Allgemeine Bauzeitung“, Jahrg. 74, Wien 1896.

zurück, sie kann aber auch durch die Überlieferung der Holzbaukunst erklärt werden (nach Vătăşianu). Eine ähnliche Übereinanderstellung der die Kuppel tragenden Bogen, wodurch sie eine bedeutendere Höhe erreicht, findet sich nicht in den Nachbarländern, wohl aber im Iran und in Spanien (12. Jahrhundert). Unter Stefan dem Großen haben wir einen genau bestimmten Grundriß, der sich ständig weiterentwickelt und über 20 Beispiele hinterlassen hat (*Baia, Putna, Voroneţ, Neamţ, Piatra* usw.). Einfachheit und Harmonie der Linien, Gleichgewicht, Mäßigung und klare Logik der Konstruktion sowie Scharfsinn in den technischen Lösungen sind ihre Haupteigenschaften. Als Material ist unbeworfener Haustein mit Backsteinverzierung und mit emaillierten Platten verwendet. Unter dem Dach finden wir an der Wand zwei Reihen kleiner Nischen, bei den Apsiden überdies (Einfluß von Konstantinopel oder vom Balkan) Blendarkaden. Die Kirche hat mehrere Dächer, sie lassen den Tambour der Kuppel frei. Die Idee der Verzierung mit emaillierten Platten stammt aus dem Balkan, die Gegenstände und Motive aber aus dem Westen. Die gotischen Elemente sind polnischen oder siebenbürgisch-sächsischen Ursprungs. Die Mehrzahl der Steinmetzzeichen lassen sich aus dem Viereck ableiten und gehören der Loge von Straßburg an, wir finden sie ebenfalls in Polen und Siebenbürgen. Wie in der Muntenia sind auch hier die Ausmaße bescheiden, die größte Kirche (Neamţu) hat im Inneren 37 m Länge. Die Kirchen Stefans des Großen werden durch Balş in fünf Gruppen eingeteilt. Von den Profanbauten seien die Festungen von Suceava, Hotin und Cetatea-Albă genannt.

Den Übergang von den Kirchen der Zeit Stefans des Großen († 1504) zu jenen des Peter Rareş (ab 1527) bilden die Kirchen von *Neamţu* und *Suceava* (Georgskirche), die letztere nach dem Tode Stefans erbaut. Die Kirchen des Peter Rareş unterscheiden sich von jenen der vorangehenden Periode: 1. durch die Gräberkammer, die zwischen Naos und Pronaos eingesetzt wurde; über dieser liegt die Schatzkammer; 2. durch den geräumigeren Pronaos; 3. durch Einführung der Vorhalle; 4. durch wachsende Höhe und Länge; 5. durch Einführung der Wandmalereien, die die ganze äußere Fläche der Wände schmücken; 6. durch Bewerfen der Wände. Wir haben nicht mehr wie früher dieselbe Einheitlichkeit des Grundrisses, man kann verschiedene Typen unterscheiden. Die Türumrahmungen sind im gotischen, im Übergangs- und auch im Renaissance-

stil gehalten. Die Steinmetzzeichen gehören alle der Straßburger Loge an. Als Beispiele für den Stil des Peter Rareş können *Probota, Moldoviţa, Botoşani* (Georgskirche) dienen.

In den letzten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts treten an der Kirche von *Suceviţa* offene Seitenvorhallen und an der *Galata*-kirche bei Iaşi zwei Türme (im Gegensatz zu dem früheren eintürmigen Typus) hinzu. Die letztere Kirche hat die Fassade im muntenischen Stil, mit zwei übereinandergestellten, durch ein Mittelgesims getrennten Blendarkaden. Die *Aroneanu*-Kirche bei Iaşi hat ebenfalls eine offene Vorhalle wie in der Muntenia: Die muntenischen Elemente dringen in die Architektur der Moldau am Ende 16. Jahrhunderts ein.

Bei der Klosterkirche *Dragomirna* (1606) ist das Mittelgesims armenisch-georgischen Ursprungs und findet seine nächste Parallele in Kleinasien zwischen Konia und Siva; das Prinzip des Verdeckens der Oberfläche der Turmwände mit vielen Ornamenten kommt aus dem Kaukasus, vielleicht durch Vermittlung Rußlands. Die einzelnen Motive, wie Rosetten, sind abendländisch. Die Höhe dieser Kirche ist besonders auffallend. Als Baumeister bezeichnete man früher den Griechen Dima, dessen Name aber auf Irrtum beruht; wenn ein Fremder hier überhaupt mitgearbeitet hat, so ist seine Rolle ziemlich gering. Die *Drei-Hierarchen-Kirche zu Iaşi,* 1639 durch Basilius Lupu erbaut, ist das prachtvollste Denkmal der Moldau. Der Diacon Paul von Aleppo, der sie gesehen hat, nennt sie 1655 „so schön als möglich" und meint, daß weder in der Moldau und in der Muntenia, noch im Kosakenlande eine schönere Kirche da wäre. Der Grundriß unterscheidet sich nicht wesentlich vom allgemeinen Typus der moldauischen Kirchen des 16. Jahrhunderts, er kann aus dem Galata-Grundriß abgeleitet werden. Die Originalität besteht in der Art der Verzierung der Außenwände. Die in Stein geschnitzten Motive zeigen meistens armenisch-georgische Einflüsse, es gibt aber auch arabisch-ottomanische. Eine ähnliche Verzierungsart ist nicht in Konstantinopel, sondern in kaukasischen Gegenden, allerdings mit anderen Einzelheiten, zu finden. Man hat früher als Baumeister den Konstantinopeler Armenier Enache Etisi genannt, die Quelle dieser Annahme ist aber unbekannt. Eine andere Hypothese weist auf den einheimischen Steinmetzen Stoica. Die inneren Wandmalereien, durch russische und rumänische Maler ausgeführt, wurden öfters gewechselt, wodurch die alte Malerei verschwand. Die Drei-Hierarchen-

Kirche beeinflußte u. a. die Kirche in *Cetățuia* bei Iași (1670) und die Stelea-Kirche in Târgoviște (1645). Dem russischen Einfluß begegnen wir bei der *Golia-Kirche von Iași* in ihren vier ungleichen Türmen (1660), aber auch in der erneuerten Malerei von Putna. Italienischen Einfluß finden wir — wahrscheinlich durch Konstantinopel übermittelt — im 18. Jahrhundert bei der Fassade der Golia-Kirche, wie bei der Theodor-Kirche in Iași. Die fremden Einflüsse des 18. Jahrhunderts entkräften die nationale Überlieferung, der moldauische Stil verschwindet in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die *Klosterbauten* unterscheiden sich nicht viel von den mittelalterlichen Südeuropas und verdienen nicht so viel Interesse wie die Kirchen. Der Grundriß besteht aus einem Rechteck, die verstärkten Mauern umfassen wie dort die Trapeza (Refektorium), die Küche und die Mönchzellen, sowie Räumlichkeiten für die Fremden. Im Hofe befindet sich die Kirche und der Glockenturm, falls dieser nicht gleich beim Eingang seinen Platz hat. Gotische Einzelheiten gibt es bei den Türen und Fenstern.

Balș [1] charakterisiert die Baukunst der Zeit Stefans des Großen so: „Diese rationalen Formen, die dem Klima entsprechen, diese einfachen Linien, welche dem rumänischen Auge gefallen, diese vernünftige Auswahl und Verwendung des Materials, das leicht im Lande zu finden ist und das eine gediegene Arbeit mit beschränkten Mitteln gestattet, können auch heute als Vorbild dienen."

Die Malerei

Die Denkmäler der Wandmalerei wurden nicht in dem Maße erforscht wie die Baukunst. Es fehlt bisher eine umfassende Entwicklungsgeschichte der Malerei von der Muntenia. Die Wandmalereien der Moldau erfreuten sich einer größeren Beachtung durch W. Podlacha, G. Balș und besonders durch I. D. Ștefănescu wenn auch nicht behauptet werden kann, daß ihre Schlüsse allgemein angenommen werden könnten. Wenn Balș z. B. behauptet, daß die Wandmalereien im allgemeinen Fresken sind, bezweifelt das Ștefănescu; er glaubt, daß sie sich denen von Konstantinopel anschließen, während Balș Beziehungen zum südlichen Balkan sieht: auf der alten byzantinischen Grundlage, durch Serbien übermittelt, werden griechisch-thes-

[1] *G. Balș:* Bisericile lui Ștefan cel Mare. S. 272.

salische, vielleicht auch mazedonische und russische Elemente aufgepfropft, die durch die einheimischen Maler angepaßt und fortgebildet werden. Podlacha befaßte sich mit den abendländischen Einflüssen.

In den rumänischen Kirchen war das Innere im ganzen mit Wandmalereien bedeckt, in der *Moldau* im 16. Jahrhundert auch die ganze äußere Fläche der Wände. Aus der Zeit Stefans des Großen besitzen wir Wandmalereien in Voroneţ, Bălineşti, Milişăuţi, Sf. Ilie usw., freilich nur in Bruchstücken und oft wiederhergestellt. Der untere Teil der Wand ist mit gemalten Draperien verziert, darüber — durch einen Gürtel getrennt — die Heiligen selbst und fromme Szenen, in der durch die Malerbücher vorgeschriebenen Ordnung. Balş hält die Malerei der Zeit Stefans des Großen künstlerisch jener des 16. Jahrhunderts überlegen: man sehe mehr Sorge für ihre Anpassung an die Architektur, die einzelnen Szenen werden in größere Teile gegliedert usw.; dagegen scheine in der Zeit von Peter Rareş die Hauptaufgabe in genauer Anbringung der Szenen an den, durch die Malerbücher vorgeschriebenen Stellen gelegen zu sein, ohne auf die Linien der Architektur Rücksicht zu nehmen; die Szenen werden in kleinere unregelmäßigere Bilder eingeteilt, das Ziel der großen Wanddekoration verliert seinen Sinn; dafür erscheinen andererseits neue Gegenstände und Motive. Die Wandmalereien des 15. Jahrhunderts sind undatiert, im 16. werden die datierten zahlreicher. Allen moldauischen Malereien ist eine gewisse Einheitlichkeit anzumerken, was in mönchische Ateliers und Zünfte organisierte Künstler, sowie eine moldauische Schule mit völkischem Charakter voraussetzt. Ihre Haupteigenschaften sind: 1. der dekorative Sinn, die Wände sind wie mit Teppichen bedeckt; 2. der monumentale Stil, sie sind schöpferisch keine Importware und dürfen nicht isoliert, sondern müssen als Ganzes, das oft genug großartig und harmonisch wirkt, angesehen werden. Die Porträtgruppen und Einzelbilder haben nicht nur dokumentarischen, sondern durch die Feinheit der Einzelheiten und Sicherheit der Behandlung auch künstlerischen Wert. Die Fürstentrachten sind denen der byzantinischen Kaiser verwandt, seit dem 16. Jahrhundert bemerkt man Beziehungen zu den polnischen. Die übrigen Trachten haben lokale, volkstümliche Tönung. In dem Ausdruck ist — entgegen der athonischen Malerei — eine größere Mannigfaltigkeit und Tiefe vorhanden. Wie in den anderen Ländern byzantinischer Kunst kreisten auch in den rumänischen Früstentümern Malerbücher (= „Hermenieen" oder

„Podliniks"), zuerst in slawischer und griechischer, dann in rumänischer Sprache, die letzteren aus dem Griechischen übersetzt. Die rumänische Akademie besitzt nicht weniger als sechs rumänische Handbücher der Kirchenmalerei, das älteste ist aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, noch früheren Datums ist jene, von N. Iorga mitgeteilte Vorlagensammlung, die nur Bilder, aber keinen Text enthält. V. Grecu, der ihnen mehrere Aufsätze gewidmet hat, hebt ihren volkstümlichen Charakter hervor und auch die Tatsache, daß eben die Hermenieen mehrere Fassungen aufweisen. Daraus ist ersichtlich, daß in der byzantinischen Malerei der Künstler nicht durch einen vorgeschriebenen Kanon gebunden war und daß die Malbücher aus den praktischen Notwendigkeiten einer Werkstätte der Kirchenmaler entstanden sind. P. Henry schreibt 1921 einen Aufsatz über „die Originalität der Malereien der Bukowina in der Anwendung byzantinischer Prinzipien". Außerordentlich lobend äußert sich auch Strzygowski,[1] der die Ansicht ausspricht, daß nicht der Hl. Berg Athos die Moldau beeinflußte, sondern umgekehrt.

Die ältesten Wandmalereien der *Muntenia* sind jene der Domneasca-Kirche von Curtea de Argeş (14. Jahrhundert). Sie zeigen eine auffallende Verwandtschaft mit den Mosaiken der Kirche Kahrie-Djami in Konstantinopel. Iorga meint, daß der Künstler von Konstantinopel und Argeş aus gemeinsamer Quelle geschöpft habe, die slawischen Inschriften lassen einen Griechen ahnen, der gewöhnt ist, für die Slawen zu arbeiten. I. Mihail schreibt diese Fresko-Malerei einem griechischen und einem slawischen Meister zu, der erste umrahmt die Szenen, der zweite behandelt sie als fortlaufende Friese. Der Einfluß dieser Fresken ist bei der bischöflichen Kirche in Argeş[2] und bei der Domneasca-Kirche in Târgovişte im 16. Jahrhundert und im Malbuch Nr. 4602 der rumänischen Akademie aus dem 18. Jahrhundert festzustellen. Vom Ende des 17. Jahrhunderts ab können wir eine große Blüte der Kirchenmalerei wahrnehmen, einen neuen Stil, der frischer, lebendiger, bewegter ist. Die Szenen sind

---

[1] *I. Strzygowski:* Die Kunstschätze der Bukowina. „Die Zeit", Wien, 13. August 1913.

[2] Von der Malerei der bischöflichen Kirche schreibt *Focillon:* „Wie rumänisch ist sie durch die Qualität der Farbe, durch den Glanz des Roten und Grünen, die, kaum von den Jahren berührt, an die anziehende Lebhaftigkeit der oltenischen Gewebe erinnern." Exposition d'art roumain au Musée du Jeu de Paume a Paris. 1925, S. 25.

nicht identisch mit jenen der Moldau, auch ihre Verteilung ist nicht dieselbe.

Der *Ikonenmalerei* hat Iorga eine Studie gewidmet. Er unterscheidet mehrere Stadien der Ikonenmalerei in den rumänischen Fürstentümern. Das erste ist jenes des Importes, das zweite — von 1505 bis über den Anfang des 17. Jahrhunderts — das der heimischen Schule. Darauf folgt eine kurze realistische Ikonenkunst, dann eine Blütezeit unter Constantin Brâncoveanu, welche nicht frei von venetianischen Einwirkungen ist. Im 18. Jahrhundert besitzen wir eine sehr große Anzahl von Ikonen, die einen volkstümlichen Charakter aufweisen, endlich solche, die vollkommen der Volkskunst angehören. Ştefănescu nimmt schon früher — in der Zeit Stefans des Großen — einheimische Schulen an.

Künstlerische Bedeutung der Kunstdenkmäler Altrumäniens

Wenn auch die Ausmaße der Denkmäler der Moldau und der Muntenia gering sind und die kostbaren Materialien der Ausführung fehlen, so ist der künstlerische Wert doch bedeutend. Nicht das Größenausmaß, sondern der Baugedanke entscheidet — hat schon Strzygowski erkannt: „Raum und Maße müssen zusammen mit den Tonwerten eine Einheit bilden, dann wirken die Bauten groß (monumental), wenn sie auch klein sind."[1] Die künstlerischen Qualitäten dieser Bauten und Malereien sind im allgemeinen von der Kunstgeschichte sehr geschätzt. Benoît, Millet, Diehl widmen in ihren Handbüchern der byzantinischen Kunst den rumänischen Denkmälern besondere Abschnitte. Der österreichische Landeskonservator C. A. Romstorfer[2] lobt denn durchaus organisch und einheitlich gebildeten Grundriß, die Mannigfaltigkeit der Wölbung, die Kunst, die Schwierigkeiten der Bedachung zu überwinden. Strzygowski spricht den Kunstschätzen der Bukowina unschätzbaren Wert zu und vergleicht sie mit den kaiserlich-österreichischen. Millet schreibt in dem Handbuch von Michel[3] 1908: „Jedes der beiden Fürstentümer hatte seine eigene Architektur", „Die Moldau schuf einen originellen Ty-

---

[1] *I. Strzygowski:* Altslavische Kunst. Augsburg 1929, S. 159.
[2] *C. A. Romstorfer:* Die moldauisch-byzantinische Baukunst. Wien 1896.
[3] *A. Michel:* Histoire de l'art. Tome III. Partie II. 939—941.

pus". Diehl[1] schreibt 1926 in seinem Handbuch der byzantinischen Kunst: „Eine Kirche aus Serbien oder der Moldau wird sich immer von einer, von byzantinischen Meistern errichteten Kirche unterscheiden"; „in der Moldau (herrsche) ein origineller Kirchentypus". „Unter der regionalen unleugbaren Verschiedenheit finden sich gewisse gemeinsame Züge in allen Denkmälern der Periode." Derselbe[2] schreibt in der „Revue des Deux Mondes", 1924: „Bis jetzt waren diese Denkmäler wenig bekannt. Doch bilden sie eines der bemerkenswertesten Kapitel nicht nur in der Geschichte der rumänischen Kunst, sondern in der Geschichte der byzantinischen Malerei überhaupt. H. Focillon äußert sich 1925:[3] „Es handelt sich nicht um einen Byzantinismus, der künstlich sein unsicheres Leben führt, sondern um eine lebende Funktion, welche assimiliert und erneuert. Die alte rumänische Kunst ist nicht eine Wiedererweckung der byzantinischen Kunst..., sondern eine komplexe Kunst, deren Originalität die Eigenschaft zu assimilieren und schöpferische Gaben besitzt... Sie hat Verwandtschaften mit dem Abendlande und bewahrt einen rumänischen Akzent, auch wenn sie die Sprache einer fremden Kunst spricht..." Wir sehen wie sich in die eigene Kultur nacheinander die Technik der serbischen Kirchenkonstruktion, die ritterliche Pracht der Anjou-Könige von Ungarn, die aus Siebenbürgen und Polen kommende katholische Propaganda, die Ondulationen des byzantinischen Genius, die wunderbaren dekorativen Erfindungen des Kaukasus, Armeniens und Persiens einpfropfen. Aber zwischen diesen goldenen, durch die verschiedensten Einflüsse nüancierten Fäden merkt man die festen bezaubernden Ketten, die das Gewebe zusammenhalten und den Ton geben. L. Bréhier[4] bemerkt in „Journal des Savants" 1923: „Von dem 14. bis zum 18. Jahrhundert gibt es tatsächlich in den muntenischen Bauten eine Inspirationseinheit, die ihnen einen nationalen Charakter gibt." „Nachdem der serbische Typus einmal in der Muntenia eingepflanzt wurde, entwickelte er sich in origineller Weise weiter." „Das Interesse der moldauischen Architektur besteht in der Komplexität, der sie einen so malerischen Charakter verdankt; keine Schule vereinigte so disparate Elemente:

---

[1] *Gh. Diehl:* Manuel d'art byzantin. Paris 1926, S. 753, 765, 831—836.

[2] *Gh. Diehl* in „Revue des Deux Mondes" vom 15. Juni 1924, S. 832—846.

[3] „Revue des Deux Mondes" 1925, S. 164—181. — „L'Illustration" von Juli 1925, Sept. 1929 und „Revue de l'art", LIII., S. 15—29, 287—298.

[4] *L. Bréhier* in „Journal des Savants", Nr. 9—10 von Sept./Okt. 1923.

byzantinischen Grundriß, gotische Konstruktion und Verzierung, morgenländische Schnitzerei und keine verstand sie besser in ein wirklich organisches Ganzes zu verschmelzen, welches für die Moldau eine nationale Architektur bedeutet." Wenn L. A. Mayer[1] in der Mudéjarkunst die echte spanische Nationalkunst sieht, die eben dieser Mischung und der Assimilierung der gemischten Bestandteile ihren Hauptreiz verdankt, so können wir an der entgegengesetzten Seite Europas bei dem Schwestervolk der Rumänen eine ähnliche Gabe feststellen, die auch zu einer nationalen Kunst führt. Die Autorität der angeführten Fachgelehrten, die die rumänischen Denkmäler gut kennen bezüglich des Kunstwertes und des Nationalcharakters, ist schwerwiegend genug, um rumänische Stimmen entbehrlich zu machen. „Die Kunst der rumänischen Fürstentümer fürchtet sich vor keinem Vergleich" — meint 1935 P. Henry[2] in der „Revue Historique".

Nicht nur den fremden, sondern auch den einheimischen Forschern ist Kunstwert und nationale Eigentümlichkeit bekannt; wir sahen im einzelnen, worauf sie sich stützen, welche diese sind. Die Nationalität dieser Kunst läßt sich auch anders beweisen: durch die ausführenden nationalen Künstler und durch die nationalen Besteller. In der altrumänischen Kunst kennen wir in fünf Jahrhunderten nicht einmal 100 fremde Künstler, während allein in der Malerei 640 sicher rumänische bekannt sind. Wir sahen, daß in der Baukunst die fremden keine schöpferische Tätigkeit, sondern untergeordnete Verzierungsarbeit leisteten; über die Nationalität aber des Bestellers zu reden, ist in den rumänischen Fürstentümern überflüssig.

Die Bedeutung der Kunst eines Landes liegt nicht nur in dem Kunstwert und Nationalcharakter, sondern auch in ihrer *Wirkung auf andere Länder*. Die Auswirkung der rumänischen Kunst erstreckt sich natürlicherweise auf die orthodoxen Länder des Ostens, Südens, Nordens, um von Siebenbürgen zu schweigen. Die rumänischen Fürsten und Bojaren hörten seit dem 14. Jahrhundert nie auf, die Kirchenschätze vom Berge Sinai, von Jerusalem, Athos, Zypern, Rhodos, Paros, Pathmos, Athen, Konstantinopel, Meteora, Epirus durch geschenkte Kunstwerke zu bereichern. Sie unterstützen den

---

[1] *L. A. Mayer:* Der spanische Nationalstil des Mittelalters. Leipzig 1922, S. 3.
[2] *P. Henry* in „Revue Historique". Paris 1935, S. 502—503.

Bau oder die Herstellung von Kirchen. Das von Beza[4] herausgegebene Album mit seinen 300 Abbildungen überzeugt uns davon. Alle diese Kunstwerke von realem Wert blieben nicht ohne Einfluß auf die fremde Kunst, die kostbaren Arbeiten, vor allem die Miniaturen, wurden nachgeahmt. Die in den rumänischen Fürstentümern reichgewordenen Griechen schmückten nach ihrer Heimkehr die Kirchen ihres Landes mit Hilfe von Künstlern, die sie oberhalb der Donau zu schätzen gelernt hatten. Strzygowskis Ansicht über die Beeinflussung der Athosklöster durch die Moldau kennen wir bereits. Selbst nördlich, in Galizien, finden wir rumänische Gründungen: in Lemberg ist der Begründer der ersten moldauischen Kirche Alexander Lăpuşneanu, 1559, die Gründer der zweiten waren die Movilas gegen Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts. Kultgegenstände moldauischen Ursprungs, Bilderwände, finden sich in den Kirchen Galiziens, Wolhyniens und der Ukraine.[2] Seit Stefan dem Großen wird die moldauische Kunst in Rußland bewundert und bisweilen nachgeahmt. N. I. Petrov und Uspenskij befaßten sich mit den moldauischen Kunstgegenständen in Rußland und mit der Möglichkeit ihres Einflusses.[3] N. Kondakov nimmt einen Einfluß der rumänischen Ikonenmaler in Rußland des 16. Jahrhunderts an; A. I. Iacimirskij findet den moldauischen Stil vorherrschend in den russischen Handschriften der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und am Anfang des 16. Die athonische Kirchenmalerei ist durch Vermittlung der Moldau nach Galizien gelangt, auch in der kirchlichen Baukunst gibt es Berührungspunkte zwischen Moldau und Ostgalizien. Unter den Malern, die am Anfang des 18. Jahrhunderts in der Kirche von Arbanassi (Bulgarien) arbeiten, nennt sich der eine „von Bucureşti".[4]

Aus alldem ist klar, daß im Rahmen der byzantinischen Kunst der dritten Periode die rumänischen Fürstentümer keine nebensächliche Rolle gespielt haben, sondern den Nachbarländern und Völkern künstlerisch gleichwertig, vielleicht sogar überlegen waren.

---

[1] *M. Beza:* Urme româneşti în răsăritul ortodox. Bucureşti 1935.

[2] *P. P. Panaitescu* in „Bulet. Comis. Monum. Ist.", XXII, 59, S. 1—19, 1929.

[3] „Bulet. Comis. Monum. Ist.", XX, 52, S. 88—97, 1927.

[4] *N. Kondakov:* The Russian Icon. Oxford, 1927, S. 122, 154, 175. — *N. Cartojan:* Istoria literaturii rom. vechi. Buc. 1940, S. 18—19. „Byzantinische Zeitschrift" 1934, S. 451. — *C. Petranu:* Influence de l'art populaire des Roumains. Bucureşti 1935, S. 5—9.

Das Kunstgewerbe

Jede rumänische Kirche wurde, je nach Reichtum und Bedeutung, mit den nötigen Einrichtungs- und Kultgegenständen ausgestattet. Viele von ihnen (Ikonostasien und andere Holzschnitzereien, Ikonen, heilige Bücher, Goldschmiedearbeiten usw.) sind von kunsthistorischem Wert, leider fehlt bis jetzt ein Gesamtinventar und eine größere Anzahl von Monographien. Die Veröffentlichungen von N. Iorga, V. Drăghiceanu, St. Petrescu, Sp. Cegăneanu, O. Tafrali, I. D. Ştefănescu sind nützliche Nachschlagewerke, eine allgemeine kunstgeschichtliche Würdigung mit reichem Illustrationswerk liegt von N. Iorga in zwei Bänden vor. Von den Holzarbeiten kommen in erster Linie die geschnitzten Türen und Gestühle in Betracht, sowie die Bilderwände. Die ältesten Türen von Muntenia, jene von Cotmeana (Ende des 14. Jahrhunderts), sind durch serbisch-dalmatinische Kunst beeinflußt), jene von Snagov (von der Mitte des 15. Jahrhunderts) ist byzantinisch. Die ältesten Gestühle stammen aus der Moldau: Moldaviţa, Pobrata, Humor, Slatina, zumeist wahrscheinlich aus dem 14.—16. Jahrhundert: sie schöpfen ihre Motive aus der uralten Volkskunst. Zur Zeit des Constantin Brâncoveanu ist die kirchliche Holzschnitzerei durch italienische Blätter- und Blumenmotive der Spätrenaissance beeinflußt, auch durch die islamische Kunst. Für Miniaturmalerei gründete in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Gabriel, Sohn des Uric, eine Schule mit Anlehnung an die byzantinischen Miniaturen, vergleiche z. B. sein Evangelarium aus Neamţu in der Bodleian-Bibliothek zu Oxford. Dieser Stil lebt bis in das 17. Jahrhundert weiter und wird durch einen anderen Schulgründer, Anastasius Crimca, abgelöst. Er ist von russischen Miniaturen beeinflußt, doch auch selbständig genug. Der Buchdruck folgt in seinen Illustrationen den Miniaturen des 16. Jahrhunderts und nimmt deren Platz ein. Die Goldschmiedekunst der rumänischen Kirchen verdankt außerordentlich viel den Siebenbürger Sachsen, es gibt aber auch andere, fremde Goldschmiede, die für die Fürsten arbeiten; sie bilden in den großen Klöstern einheimische Schüler. Die bestellten Gegenstände sind Kelche, Schüsseln, Kivotien, Bucheinbände, Kruzifixe, Leuchter, Lampen usw. Der gotische Einschlag ist bedeutend. Die Seidenstickerei hat schon seit dem 14. Jahrhundert bemerkenswerte Stücke hinterlassen: liturgische Gewänder, Grabdecken (Epitaphien), Fahnen usw. Sie sind auf Seide mit Seiden-, Gold- und Silberfäden gestickt, mit Perlen

geschmückt und zeigen mannigfache Herkunft oder Einflüsse: byzantinische, serbische, russische und islamische. Die ältesten Stücke sind serbische Importwaren, z. B. die Grablegung von Tismana aus dem 14. Jahrhundert.

Siebenbürgen

Die Kirchenkunst der Siebenbürger Rumänen, die die absolute Mehrzahl der Bevölkerung dieser Provinz bilden, gehört in die Geschichte der rumänisch-byzantinischen Kunst; wenn sie hier getrennt behandelt wird, so geschieht das aus dem Grunde, weil sie durch ausgesprochenere abendländische Einflüsse eine Sonderstellung hat. Die Beziehungen zu den beiden benachbarten rumänischen Fürstentümern waren vielfache und ununterbrochene: kirchliche, kulturelle, kommerzielle. Eine Anzahl bedeutender Kirchen der Siebenbürger Rumänen wurde von rumänischen Fürsten erbaut oder unterstützt, auch kennen wir eine ziemlich große Anzahl von Künstlern der beiden rumänischen Fürstentümer, die in Siebenbürgen gearbeitet haben. Die sehr ungünstigen historischen Verhältnisse und der Mangel an bedeutenderen materiellen Mitteln bestimmen die Bescheidenheit in Ausmaß und Material der Denkmäler der Siebenbürger Rumänen. So erklärt sich die weitaus überwiegende Zahl von Holzkirchen gegenüber den Bauten aus festem Material, die Armut an Steinmetzarbeiten, an Goldschmiedewerken usw. Die künstlerischen Fähigkeiten eines Volkes lassen sich aber nicht so leicht auslöschen, höchstens beeinträchtigen; wo der hohen Kunst Schranken gesetzt wurden, dort lebten sich diese Fähigkeiten schöpferisch in der Volkskunst aus. Diese völkische Note kennzeichnet auch die Mehrzahl der kirchlichen Denkmäler. Ihre künstlerischen Qualitäten wurden auch von den Gelehrten der Fremden anerkannt (siehe unten). Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen unterscheiden sich grundsätzlich von denen der Siebenbürger Sachsen und Madjaren durch ihre byzantinisch-rumänische Unterlage, die sich wiederum im Grundriß, in der Anwendung der Kuppel, in der byzantinischen Ikonographie und dem eigenartigen byztantinisch-rumänischen Stile äußert.

Die *ältesten Denkmäler* befinden sich im südlichen Komitat Hunedoara, wo es einen bemittelteren rumänischen Adel gegeben hat.

Eine Monographie darüber besitzen wir von V. Vătăşianu.[1] Der älteste Bau ist die Kirche von *Demsuş* (12.—13. Jahrhundert), deren Stil auf verschiedene Weise erklärt wurde, die sich durch ihren Grundriß (fast quadratisch, mit vier, die kleine Kuppel tragenden Mittelstützen) klar von den sächsischen und madjarischen Kirchen unterscheidet und eine südöstliche Inspiration verrät. Die ältesten Teile der Kirche von *Gurasada* (zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts) mit einem Vierpaßplan und Gußmauerwerk müssen ihren Ursprung in Armenien oder Kleinasien oder in den näheren westslawischen Bauten haben. Die Kirche von *Strei-Sângeorgiu* scheint aus dem 14. Jahrhundert zu sein, sie trägt eine Kuppel im Altarraum und Tonnengewölbe im Schiff. Die Klosterkirche von *Prislop* (Anfang des 15. Jahrhunderts) und die Kirche von *Hunedoara* (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) zeigen den durch die Muntenia übernommenen serbischen Einfluß. Den Stil der Kirchen von Constantin Brâncoveanu finden wir bei der griechisch-katholischen (unierten) Kirche von *Făgăraş* (1694—1697) und bei der Klosterkirche von *Sâmbăta de sus*, beide durch ihn erbaut. Eine andere, zweite Gruppe von Kirchenbauten haben byzantinisch-rumänischen Grundriß, aber ausgesprochenere abendländische Einflüsse, z. B. die Nikolauskirche von *Braşov-Kronstadt*, durch Neagoe Basarab 1515 erbaut, die aber auch durch die nachfolgenden muntenischen Fürsten unterstützt wurde. Die Spitzbogen, auf welchen die Kuppel ruht, die schlanken Türme im Äußeren zeigen den durch die Sachsen übermittelten gotischen Einfluß. In diese Gruppe fällt eine Anzahl von Kirchen besonders aus den Komitaten Făgăraş und Hermannstadt-Sibiu. Eine dritte Gruppe von Kirchen ist noch mehr abendländisch, so die Kathedralen von *Lugoj, Oradea mare-Großwardein, Blaj* aus dem 18. Jahrhundert, die als abendländische, dem orthodoxen Ritus angepaßte Bauten im Barock- oder klassizistischen Stil angesehen werden können. Das älteste abendländische Denkmal ist die Kirche von Streiu aus dem 13. Jahrhundert. Am Ende des vorigen Jahrhunderts wurden in Siebenbürgen nach periodischer Unterbrechung die byzantinischen Überlieferungen wieder aufgenommen, so bei der Metropolitankirche in *Sibiu-Hermannstadt* (1906 beendet) und nach der Vereinigung Siebenbürgens mit Alt-Rumänien im nationalen Stil der Muntenia

---

[1] *V. Vătăşianu:* Vechile biserici de piatră etc. (Mit einer französischen Zusammenfassung). Cluj 1930.

und Moldau. Der bedeutendste Bau dieser Art ist die Krönungskathedrale von *Alba-Iulia-Karlsburg* (1922) sowie zahlreiche Pfarrkirchen in der Provinz.

Siebenbürgen ist mit seinen reichen Wäldern die Heimat einer uralten *Holzbaukunst*, die vielfach den Stein- und Backsteinbau beeinflußte. Für die rumänische Baukunst Siebenbürgens vor dem 19. Jahrhundert ist daher nicht der Stein- oder Backsteinbau bezeichnend, sondern der Holzbau; 1927 besitzt das Land noch *1274 Holzkirchen*. Verfasser dieses Aufsatzes bearbeitete das Material in drei großen Alben und in drei Untersuchungen (1927—1936). Die Holzkirchen sind Blockbauten, ihr Grundriß ist ein längliches Rechteck mit polygonaler Apsis und einem Westturm (Dachreiter). Das Schiff ist tonnengewölbt. Am reichsten ist der Turm gegliedert und verziert, aber auch die reichgeschnitzten Türen und Holzarkaden fallen überall auf. Die ältesten bestehenden Bauten stammen infolge des weniger dauerhaften Materials erst aus dem 17. Jahrhundert, so die Holzkirche von Almaşul-mic (Hunedoara), 1624 datiert, und die Kirche von Budeşti (Maramureş) aus dem Jahre 1643. Sie überliefern uns aber einen viel älteren Stil; das turmlose Gebäude ist uralt und kann aus dem Wohnhause abgeleitet werden, die Bauart hat sich aus dem Material durch den Genius des Volkes ohne fremden Einfluß gebildet. Der Glockenturm stand anfangs neben der Kirche. Die Türme können in Siebenbürgen entweder durch eine römische Wehrturm-Tradition oder durch den abendländischen Kirchenbau erklärt werden. Wahrscheinlich sind die hohen, schlanken Holzkirchentürme mit Galerie und Ecktürmchen durch die siebenbürgisch-sächsische Baukunst gotisch beeinflußt und zwar im 14. Jahrhundert. Der künstlerische und geschichtliche Wert der rumänischen Holzkirchen wurde von den ausländischen Gelehrten einstimmig anerkannt, einige Äußerungen (die in Broschüren gesammelt sind) enthalten uneingeschränkte Lobsprüche. Nach Wesser [1] bilden diese Holzkirchen in der Holzbaukunst Europas eine Gruppe für sich. Sie sind in der Tat architektonische Kunstwerke von überwältigender, mysteriöser, aber auch graziöser Wirkung; die vollkommen ausgebildete Konstruktion, die Technik, Gediegenheit der Arbeit, die künstlerische Durchbildung des Ganzen und der einzelnen Teile, die Klarheit des Umrisses, der Wechsel von Licht und

---

[1] *R. Wesser:* Der Holzbau. Berlin 1903, 66—67.

Schatten, die harmonische Verschmelzung mit der Landschaft werden hier stets mit Recht bewundert. Eine Ausstrahlung dieser rumänischen Holzkirchenbaukunst finden wir bei den ähnlichen Bauten der Ukrainer der Podkarpacka Rus an der rumänischen Grenze.

Die alte *Kirchenmalerei* lehnt sich in höherem Maße an die byzantinischen Kunstprinzipien an, als die Architektur. Nicht nur die Kirchen aus festem Material, sondern auch die ärmsten Holzkirchen der Dörfer sind oder waren im Inneren mit Wandmalereien geschmückt. Sie unterscheiden sich auffallend von den abendländischen der Sachsen und Ungarn. Nach Groh[1] sind sie den abendländischen überlegen; er kennt „einige einheitliche Kunstwerke, um die wir im Auslande beneidet werden". Lyka[2] stellt ihren „anderen" Kunstcharakter dem ungarischen gegenüber, Szendrei[3] bezeichnet sie als „neues Element". Leider ist die kirchliche Malerei der Siebenbürger Rumänen noch weniger untersucht worden als die Baukunst. Die ältesten Denkmäler befinden sich in den Kirchen von: *Streiu* (nach Ştefănescu aus dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts), *Sântămăria-Orlea* (14. Jahrhundert), *Crişcior* (1385—1390), alle im Komitate Hunedoara. Sicher datiert sind: das Votivbild von *Strei-Sângeorgiu* 1409, die Kirchenmalerei von *Ribiţa* 1417 in demselben Komitat. Die Wandmalerei der Kirche von *Hunedoara* wurde im 16. Jahrhundert ausgeführt. Die erste Malerei der Kirche von *Râmeţi* (Alba) ist aus dem 14.—15. Jahrhundert. Eine blühende Epoche scheint das 18. Jahrhundert zu sein. Die Maler waren Rumänen aus Siebenbürgen oder aus Muntenien, sie waren Priester, Mönche oder wandernde Maler von Beruf. Ihr Name ist uns durch Inschriften überliefert, die von Iorga, Bârlea und Meteş gesammelt und veröffentlicht wurden. Iorga ist der Meinung, daß die Maler von Muntenia eine Schule in Siebenbürgen gebildet haben.

Die *Ikonenmalerei* hat einige Exemplare von Qualität hinterlassen, seltener aber solche mit Silbermontierung. Das älteste bekannte Bild ist jenes des Bischofs Anastasius von Vad 1531 in der römisch-katholischen Kathedrale von Alba-Iulia, mit vergoldeter Silbermontierung und Drahtemail. Andere mit Silberplatten bedeckte Ikonen finden sich in der Nikolauskirche von Braşov-Kronstadt (1564). Der Prie-

---

[1] *St. Groh* in der Zeitschrift: „Magyar Iparmüvészet" 1915.

[2] *K. Lyka:* Táblabiróvilág müvészete. Budapest 1922, II., 66.

[3] *I. Radisics-I. Szendrei:* Chefs d'oeuvres d'art de la Hongrie. Tome III. Budapest 1902.

ster Lukas von Iclod malte 1681 für die Kirche von Nicula ein Marienbild; dieses wundertätige, einst tränende Bild wurde in der Folge zweimal kopiert: die Piaristenkirche in Cluj, die griechisch-katholische Kirche von Nicula und die Galerie des Schlosses von Benediug glauben, das Original zu besitzen. In der Ikonenmalerei wie in den Wandmalereien ist oft ein volkstümlicher Zug zu bemerken, wirklich ist eine nicht unbedeutende Anzahl der Malereien und Ikonen ursprüngliche Bauernkunst. Auch abendländische und regionale Einflüsse fehlen nicht. Die Farben sind lebendig, ihre Ausdrucksfähigkeit ist gesteigert, bei den Wandmalereien, die das Innere teppichartig bedecken, ist die dekorative Wirkung des Ganzen oft ausgezeichnet.

Das *Kunstgewerbe* umfaßt wenig Schätze aus kostbarem Material, die Goldschmiedearbeiten sind entweder bei den Sachsen bestellt, z. B. ein silberner Buchdeckel 1753 von Georg May, oder sie sind Einfuhrwaren, sei es vom Hl. Berge, sei es aus den Ländern anderer Orthodoxen, z. B. ein Athoskreuz aus dem Jahre 1735 im Nationalmuseum zu Budapest u. a. Die ältesten Stücke aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts oder den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts sind: ein Kelch der Nikolauskirche in Braşov und eine silberne Schale des Klosters Bodrog. Die Notwendigkeit der Einfuhr ist erklärlich, da die Rumänen nicht in die Zünfte aufgenommen wurden. Das älteste mit farbigen Initialen geschmückte Manuskript ist das Liturgiar von 1481 (Feleac bei Cluj). Die Holzschnitte der heiligen Bücher sind zumeist in Anlehnung an den muntenischen Stil ausgeführt, es fehlen aber auch einheimische Rumänen nicht, z. B. Michael Iştvanovici, Vlaicu, im 18. Jahrhundert. Auch hier gibt es abendländische (Renaissance- und Barock-) Einflüsse.

Der Beitrag der Siebenbürger Rumänen zur gesamtrumänischen Kunst liegt somit in ihrer vollkommen ausgebildeten Holzkirchenkunst, in ihrer eigentümlichen Mischkunst der Stein- und Backstein-Architektur, welche muntenische Einflüsse mit abendländischen vereinigt, und in der volkstümlichen Note ihrer Kunst, die ein Ausdruck der Volksseele ist. Unter ungünstigsten Verhältnissen haben die Siebenbürger Rumänen ihr Bestmöglichstes geleistet.

Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen im Lichte der neuesten fremden Würdigungen

Die früheren Ansichten, voll mit anerkennenden Worten und außerordentlichen Lobsprüchen der fremden Gelehrten über unsere Holzkirchen, wurden in meiner Arbeit: „Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen", Cluj 1927, ausführlich dargelegt: Haas-Schulcz, Springer, Wesser von deutscher Seite, G. und L. Szinte, V. und E. Myskowszki, St. Téglás von madjarischer Seite und der Ruthene Zaloziecky äußerten sich seinerzeit über diese. Meine neueren Arbeiten außer der erwähnten: „Die Holzkirchen im Komitate Arad", Sibiu 1927, und „Die kunsthistorischen Denkmäler des Komitates Bihor. I. Die Holzkirchen", Sibiu 1931, haben einen mächtigen Widerhall im Lande, besonders aber im Auslande gefunden: 55 Rezensionen, unter denen 30 ausländische oder nichtrumänische, sind in 44 Zeitschriften und 11 Zeitungen erschienen, andere sind noch im Erscheinen begriffen. Außerdem haben 18 ausländische Gelehrte ihre Ansichten über unsere Holzkirchen brieflich mitgeteilt (es handelt sich hier nicht um Höflichkeitsschreiben), ferner wurden die obengenannten Arbeiten 16 mal zitiert. Eine Vorführung der Ansichten dieser ausländischen Forscher, wenn auch nur in Auszügen, scheint mir aus mehreren Gründen notwendig: zuerst, weil sie in Zeitschriften und Zeitungen von verschiedenen Ländern zerstreut erschienen und dadurch schwer zugänglich sind, es also für die Wissenschaft nützlich ist, sie zusammenzufassen; zweitens, weil sie den Gesichtspunkt der verschiedenen, kompetenten Gelehrten hinsichtlich des Wertes, des Ursprungs, der nationalen Zugehörigkeit und der fremden Einflüsse unserer Holzkirchen vertreten. Die Konklusionen, die wir aus ihnen ziehen können, lassen sich selbst erschließen, sie werden die beste Antwort auf die Boshaftigkeiten der neidischen Nachbarn, Madjaren und Ukrainer, sein, die wir auch hier kennenlernen werden. Unser Vorgehen wird darin bestehen, daß wir eine entsprechende Anzahl von fremden Ansichten über unsere Holzkirchen aneinanderreihen, um sie dann zusammenzufassen, zu gruppieren und schließlich zu ihnen Stellung zu nehmen; dann wer-

den diesen die madjarisch - ukrainischen gegenübergestellt. Zum Schluß wird eine Übersicht sämtlicher Besprechungen geboten.

Dr. *Paul Weber*, Professor an der Universität Jena, schreibt in der Zeitschrift *„Denkmalpflege und Heimatschutz"*, Berlin 1929, Jahrgang 31, Heft 1—2, S. 15: „Die Rumänen haben — wie ihre Nachbarn, die Russen — bis in neueste Zeit hinein ihre Kirchen mit Vorliebe nur aus Holz erbaut und hier wirklich hervorragend Originelles geschaffen, wovon die Bildtafeln und Textbilder Petranus eine ausreichende Vorstellung vermitteln." „Je mehr die Kunstsprache solcher kulturell gespaltener Übergangsländer wie Siebenbürgen (und z. B. Litauen) aufgehellt werden wird, desto klarer wird die große Gesetzmäßigkeit zutage treten, mit welcher sich unter ähnlichen Verhältnissen in fast gleicher Weise die Umsetzung einer hohen alten Kunstsprache in primitive Volkssprache vollzieht, ähnlich wie am Ausgang der antiken Welt." „Daraus ergeben sich dann die wertvollsten zeit- und volkspsychologischen Aufschlüsse, auf die es uns ja jetzt im Grunde allein noch ankommt, nachdem die Formenanalyse ihr letztes Wort gesagt hat."

Dr. *Ch. Steinbrucker* in den Zeitschriften: *„Die Denkmalpflege"*, Berlin-Wien 1932, XXXIV, Heft 6, S. 238—239, und *„Die Christliche Kunst"*, München 1932, XXVIII, Heft 5, S. 159—60: „Die Holzkirchen in Rumänien zeigen gewöhnlich eine hohe künstlerische Qualität." „Diese Kirchen zeigen eine selbständige Bauweise, die man spezifisch rumänisch nennen kann. Sie hat einen großen Einfluß auf den Holzkirchenbaustil an der tschechoslowakischen Grenze ausgeübt." „Petranu weist nach, daß die Holzkirchen in Transsylvanien ein Ausdruck der Volksseele sind." „An ihren Schöpfungen bewundert man die künstlerische Durchbildung des Ganzen und der einzelnen Teile, die Klarheit des Umrisses, die Proportionen, die Festigkeit der Bauart, die sorgfältige Zeichnung, den Wechsel von Licht und Schatten, die harmonische Verschmelzung mit der Umgebung, das Geheimnisvolle, die Gewalt und die Anmut des Ganzen." Rezensent lobt die „vornehme, sorgfältige Ausarbeitung des Details", die „mit vielem Geschick erbaute Säulenhalle" und die Kultgegenstände als „beachtenswerte Erzeugnisse der Volkskunst".

H. Platz in der Zeitschrift *„Schweizerische Bauzeitung"*, Zürich 1934, Bd. 103, Nr. 5, S. 62: „Nicht nur die Bilder und Detaildarstellungen von reizvoll mit der Landschaft verwachsenen Bauanlagen geben lebendige Kunde vom Feingefühl der Kirchenbauer jener

Epoche, sondern auch die Konstruktionen, Einzelheiten und Aufnahmen zeugen von einem unverdorbenen schöpferischen Sinn, der uns vorteilhaft inspirieren kann, ob wir nun Holz-, Stein- oder Betontechnik treiben. Kirchenbauten in Holzmaterial sind vielerorts mit sehr wenig glücklichem Erfolg entstanden. Die alten Siebenbürger Beispiele dagegen können voll Anspruch machen auf würdige und zweckliche Lösung dieses Problems. Auffallend ist die wesenhafte Reinheit der meisten gezeigten Beispiele in bezug auf Synthese von Raum, Baustoff und Bauform. Harmonisch sind die ornamentalen und bildlichen Bereicherungen mit dem baulichen Wesen verwachsen. Für Holzbaufreunde, Historiker, Lehrinstitute ist reichhaltiges Anregungsmaterial aus fremdem Lande geboten."

Dr. *L. Adler* in der Zeitschrift *„Kunst und Kirche"*, Berlin 1932, IX, Heft 3, S. 72: „Diese kräftigen Gebilde von sehr abwechslungsreicher und oft recht reizvoller Formgebung geben im Verein mit den stets durch Dachgauben nicht unterbrochenen Dachflächen über den nur niedrigen Umfassungswänden dieser Gruppe ihre überaus charakteristische Note." „Überaus reich ist die Ornamentik, die namentlich an den geschnitzten Türleibungen Zeugnis ablegt von der Schmuckfreudigkeit der einheimischen Bevölkerung, als deren ureigenstes Werk diese Bauten angesehen werden müssen." „Jedenfalls ist der Blockbau in diesen Gebieten uralt und geht viel weiter zurück, als die erhaltenen kirchlichen Denkmäler, deren ältestes im Bezirk von Bihor inschriftlich auf 1692 datiert ist. Fremdes Lehngut ist lediglich das Schindeldach, das in einer nicht mehr feststellbaren Zeit wohl vom Rhein her durch die Franken nach Siebenbürgen übertragen worden ist. Auch die Turmformen lassen gelegentlich gotische und barocke, westeuropäische Einflüsse erkennen."

Architekt *P. Meyer*, Redakteur der Zeitschrift *„Das Werk"*, in der genannten Zeitschrift von Zürich, 1932, 19. Jahrgang, Heft 10, S. XXXII: „Hier ist jedoch der uralte Typus der Holzkirche im Blockbau aus Eichenstämmen beharrlich weitergepflegt und was an barocken Verzierungen vorkommt, bleibt oberflächliche Zutat. An den Türen tritt oft in großem Reichtum Kerbschnitt-Ornament in Form von spiralig gedrehten Stäben, Rosetten, Zahnschnitt Rankenmustern auf, wie es in Stein übersetzt besonders in der Ornamentik der Lombardei und der oberrheinischen Bauten (Elsaß) vorkommt." „Das scheinbar fernliegende Thema dieses Buches ist darum wichtig, weil auch für den Westen Holzkirchen als Vorläufer der meisten Stein-

kirchen angenommen werden dürfen, besonders für die zahlreichen Ordensgründungen bis ins 12. Jahrhundert."

Magistrats-Oberbaurat *Damm*, Hauptschriftleiter der Zeitschriften „*Deutsche Bauhütte*" und „*Bauamt und Gemeindebau*", in den beiden genannten Zeitschriften, Hannover 1932, Nr. 24, S. A 200, und Hannover 1933, 15. Jahrgang, Heft 2, S. A20: „es ist doch der Ausklang der ursprünglichsten Kirchenbaukunst in den nordeuropäischen Ländern, den wir in ihnen vor uns haben"; „man vergleiche nur die Kirchen zu Groşeni, Subpeatra u. ä. mit den schlesischen Kirchen vom Typ derjenigen zu Bürgsdorf aus der Zeit um 1550. Sie alle haben gemeinsam den Gesamtaufbau bis zum straff emporschießenden, schaftartigen Holzturm; ferner die rumänischen Kirchen mit den Säulenpfostenumgängen mit den oberschlesischen Kirchen von Groß-Döbern, Czarnowanz, Rosenberg u. ä. Überall findet sich Verwandtes bis zu den barock- und rokokobewegten Holzturmformen in den Vergleichsländern"; „wie verhältnismäßig einfach und natürlich alles konstruiert ist". „Auch hier lassen die zahlreichen Motive der Ornamentsymbolik die Verwandtschaft mit den westlichen und nördlichen Parallelbauten erkennen."

Dr. *O. Bloch* in der Zeitschrift „*Die Weltkunst*", Berlin 1932, VI, 27, S. 4: „völlig gerecht wird, wenn der Leser allenthalben zur Überzeugung kommt, daß der hölzerne Kirchenbau wie kein anderer Zweig heimatkundlicher Kulturgeschichte die Seele des Volkes widerspiegelt"; „Fresken, die wie die Architektur der rumänischen Holzkirchen überaus volkstümlich und erdverbunden scheinen."

D. Dr. *V. Roth*, Ehrenmitglied der Rumänischen Akademie, in der Zeitschrift „*Korrespondenzblatt*", Sibiu (Hermannstadt) 1928, LI. Heft 1—2, S. 26: „Der eigentlich nationale Stil der siebenbürgisch-rumänischen Kirchenbaukunst ist in den aus Holz errichteten Bauten zu suchen." „Es ist leicht begreiflich, daß das rumänische Volk, das in der Kleinkunst der Holzschnitzerei auch in der Gegenwart bemerkenswerte Proben seiner besonderen Begabung für diesen Zweig künstlerischer Betätigung abzulegen weiß, in den Holzkirchen architektonisch und künstlerisch Tüchtiges geleistet hat. Die Holzkirche von Roşiori, die von Seini, von Lăpuşul românesc, von Fildul de sus usw. beweisen die Richtigkeit dieser Behauptung."

Dr. *Fr. Holzträger* in der Zeitschrift „*Korrespondenzblatt*", 1927, L, Heft 12, S. 181: „Vor allem scheint mir ein Gebiet dringender Bearbeitung zugeführt werden zu müssen: die Holzkirchen. Einmal,

weil die Schaffung Großrumäniens das Aussterben dieser Spezies sehr befördern wird, andererseits aber, weil dieses Kapitel siebenbürgisch-rumänischer Kunstgeschichte nicht nur das kunstgeschichtlich, sondern auch das volkskundlich und ästhetisch interessanteste ist."

Ing. *G. Treiber* in der Zeitschrift *„Klingsor"*, Braşov (Kronstadt) 1927, IV, Heft 8, S. 316: „Während nun die gemauerten Kirchen . . . den byzantinischen Einfluß zeigen, folgen die Holzkirchen einem anderen Baugedanken, der uns als charakteristische rumänische Baukunst entgegentritt. Es sind diese Holzkirchen Baudenkmale, entstanden durch den Dorfzimmermann, in denen deutsche und byzantinische Einflüsse zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen erscheinen. In den Türumrahmungen aber finden wir das Flechtband und das gedrehte Seil, diese echt germanischen Zierformen. Man kommt zur Überzeugung, daß in der rumänischen Holzbaukunst der germanisch-deutsche Einfluß als schöpferisch und richtunggebend angesehen werden muß. Gepiden, Mosel- und Rheinfranken brachten aus ihrer nordischen Heimat einen ungeheueren Reichtum an Formen mit, der befruchtend für die Baukunst der Rumänen wurde. Die innere Ausgestaltung der Kirchen (Malerei, Kultgegenstände u. a. m.) unterlag aber ganz dem byzantinischen Einflusse."

Derselbe Rezensent in derselben Zeitschrift, 1932, IX. Heft 7, S. 278: „Dieselben (Holzkirchen) sind, wie neuerlich bewiesen wird, der eigentliche nationale Stil des siebenbürgischen Rumänentums und bilden ein wichtiges Sondergebiet innerhalb der Gesamtkunst der Rumänen. Es sind tüchtige handwerkliche Arbeiten, die auf viele Jahrhunderte alte Übung hinweisen, wenn auch die ältesten erhaltenen Beispiele dem Ende des 17. Jahrhunderts angehören." „Das Äußere der Kirchen bezeugt den westeuropäischen Einfluß, betont in Chor, Langschiff, Westturm und Helm. Einen besonderen Schmuck bildet die südliche Eingangstüre. Sie ist immer reich verziert und zeigt zum Teil Schmuckformen der germanischen Völkerwanderungszeit. Gedrehtes Seil, Kerbschnitt, die drehende Rosette, hervorgegangen aus dem Hakenkreuz, und die Holzverbindungen selbst sind die Beweise hierzu. Tüchtige Arbeiten finden wir auch in der Inneneinrichtung, die oft bäuerlich, nichtsdestoweniger wertvoll ist."

Im Jahrgang 1927, IV., Heft 7, S. 280 lobt derselbe Rezensent die Arader Holzkirchen, die „sich so wundervoll in die sie umgebende Natur einfügen und die man durch keinen Steinbau ersetzt haben

möchte." „Die Türme zeigen neben der Erfüllung rein kirchlicher Anforderungen auch künstlerisch mustergültige Leistungen. Der Einfluß des Westens ist hier unverkennbar. Die gotische Form siebenbürgisch-sächsischer Wehrtürme hat sich an mancher rumänischen Holzkirche erhalten, viele Turmdächer sind barock beeinflußt." „Zum Schlusse sei der Wunsch ausgesprochen, daß diese Arbeiten rasch fortgesetzt werden mögen, um sich als neues Kapitel in die europäische Kunstgeschichte einzureihen."

L. Bréhier, Professor an der Universität Clermont-Ferrand, in *„Journal des Savants"* 1934: „un art original et populaire, qui a exercé son influence sur l'architecture de pierre elle-même", „magnifique album d'excellentes reproductions", „elles reproduisent des types très anciens, remarcables par la simplicité du plan, qui présente cependant pas mal de variantes, par la solidité des panneaux de chêne assemblés, par le caractère pittoresque de leur silhouette et le traitement artistique de leurs détails", „ces modestes églises intéressantes et même émouvantes."

Architekt *E. Dhuicque*, Professor an der Universität Bruxelles, in seinem Briefe vom 6./XI. 1931: „Au point de vue artistique, la plupart de ces modèles sont charmants, et beaucoup constituent des oeuvres d'art de réelle valeur. La composition des clochers comporte une variété de dispositions originales et une élégance de silhouettes vraiment rare. Mais leur intérêt n'est pas moindre au point de vue archéologiques. Beaucoup de ces clochers ont des formes qui se retrouvent exactement dans les provinces flamandes et qui sont totalement étrangères aux régions françaises et italiennes."

Reichsantiquar Dr. *S. Curman*, Stockholm, in seinem Schreiben vom 28./X. 1931: „. . . ist es ganz außerordentlich interessant gewesen, diese reiche und eigenartige Architektur kennen gelernt zu haben. Ich verstehe, als ich Ihr Buch durchgesehen habe, daß es von höchster Bedeutung ist, daß wir besser von den östlichen, südöstlichen und nordischen Gegenden unterrichtet werden, die wir zum vollen Verständnis der europäischen Kunstströmungen kennen müssen. Wir sind bis jetzt etwas zu einseitig auf West- und Mitteleuropa eingestellt gewesen." „Wie die Fäden zwischen den verschiedenen Kulturgebieten gewoben sind ist ja noch ziemlich unklar. Mir scheint es, als ob die siebenbürgischen Kirchen mehr mit den norwegischen zu tun haben, als mit den schwedischen. Über die letzteren haben wir leider noch keine übersichtliche Publikation."

Dr. *S. Erixon,* Konservator des Nordischen Museums in Stockholm, in seinem Briefe vom 11./V. 1934: „Meiner Meinung nach liegt der künstlerische Wert der siebenbürgischen Holzkirchen gerade darin, daß die Schöpfer dieser Kirchen die künstlerischen Möglichkeiten des Holzes in einer sehr interessanten Weise ausgenutzt haben und ihr historischer Wert in ihrer reichen Entwicklung, die uns das künstlerische Wachsen erblicken läßt." „Ich habe aber das Gefühl, daß in diesen Kirchen mehrere Charakterzüge der Nation zum Ausdruck gekommen sind, obschon sie in vielen Beziehungen, und besonders betreffend den Baukörper, an die gewöhnlichen Kirchentypen Europas erinnern, vor allem an die ost- und nordeuropäischen Kirchen." „Schließlich finde ich in diesen Kirchen eine Menge interessanter Ähnlichkeiten mit den Kirchen in Osteuropa und Skandinavien."

L. Réau, Direktor des Französischen Instituts in Wien, in seinem Briefe vom 9./XII. 1933: „L'art de Transylvanie est si mal connu, que vous rendez un grand service aux historiens en attirant l'attention sur ces églises en boi ou se mélangent les influences du gothique et de l'art byzantin. Cet art hybride placé au point de rencontre de deux civilisations mériterait une étude approfondu et à Cluj vous êtes mieux placé que personne pour le faire."

P. Perdrizet, Professor an der Universität Strasbourg, in seinem Briefe vom 4./VI. 1927: „Comme ces églises roumaines des Carpathes sont émouvantes, et comme elles seraient capables d'inspirer peintres et poètes!"

Z. Batowski, Professor an der Universität Warszawa, in seinem Briefe vom 14./I. 1928: „Votre exclusion du groupe transylvanien au groupe hongrois paraît tout à fait juste."

J. Strzygowski, Professor an der Universität Wien, in seinem Buche *„Altslavische Kunst",* Augsburg, 1929, S. 59: „Es freut mich, daß ein aus meinem Wiener Institute hervorgegangener rumänischer Kunsthistoriker, Coriolan Petranu, Professor in Cluj (Klausenburg), sich ernstlich der Bearbeitung der alten Holzkirchen zugewendet hat." In seinem Briefe vom 27./IV. 1928: „Mit Ihren Werken über den Holzbau haben Sie ja die Grundlagen selbständig geschaffen." In seiner Karte vom 1./V. 1927: „Ich freue mich, wie Sie über die Holzkirchen urteilen und glaube, daß wir einer Meinung sind."

P. Frankl, Professor an der Universität Halle, in seinem Briefe vom 18./II. 1932: „Ich bin jetzt überzeugt, daß wir nicht nur die

‚hohe' Kunst zu studieren haben, ebenso, daß wir alle Länder gleichmäßig erforschen müssen."

J. Alazard, Professor an der Universität Alger, Museumsdirektor, in der Zeitschrift *„Beaux-Arts"*, Paris 1933, 29./XII.: „Die Architektur bestimmt auch die Rasse, denn es gibt eine rumänische religiöse Kunst mit einer eigenen Persönlichkeit und die nichts Gleiches anderswo hat. Um sich zu überzeugen, genügt Siebenbürgen durchzulaufen, dessen Holzkirchen so merkwürdig sind . . ."

L. Romier in seiner Arbeit: *Le carrefour des empires morts*. Paris, 1931, S. 106: „Sogar die Türme mit den Galerien und Spitzhelmen der ehrwürdigen Holzkirchen — diese Holzkirchen, die die Originalität des rumänischen Dorfes bilden — erinnern an die Silhouette der Glockentürme unserer Bretagne."

K. Hielscher in seinem Werk *„Rumänien"*, Leipzig, 1933, S. XXVII. 260: „Die Holzkirche von Fildul de sus im Apusenigebirge zeichnet sich aus durch die Kühnheit der Turmkonstruktion. Dieser graziös schlanke Turm ist der höchste aller Holzkirchen Rumäniens. Die Anlehnung an die Bauform der deutschen Kirchenburgen mit ihren Wehrtürmen ist unverkennbar. Es wiederholen sich der Wehrgang und die vier Ecktürmchen; aber die ernsten, wuchtigen Turmmassen der deutschen Verteidigungsbauten sind hier ins Romanisch-Heitere abgewandelt und beweisen unstreitbar natürliches künstlerisches Gefühl des rumänischen Holzbaumeisters."

G. Duckworth, Secretary to the Royal Commission on Historical Monuments (England), in seiner Zuschrift vom 17./XI. 1931: „Here we are particularly interested in your survey of the wooden churches of the County of Bihor. In England we have our own group of wooden churches which, with one exception, are all of the framed type. In one of his recent books Professor Strzygowski has made comparison of them with your block-wood churches in Rumania."

P. Henry, Direktor des Französischen Instituts in Rumänien, in seiner Doktordissertation der Sorbonne: *Les églises de la Moldavie du nord*. Paris, 1930, S. 30—40: „Siebenbürgen bietet uns eine genug große Zahl von lieblichen Holzkirchen, welche einen entwickelten künstlerischen Sinn und eine lange Übung in der Kunst des Holzes bezeugen. Aber diese Kirchen erlauben uns nicht Schlüsse zu ziehen. Denn viele von ihnen zeugen von einem unstreitbaren gotischen Einfluß und von einer Nachahmung des Steinbaues. Besonders ihr charakteristischer Glockenturm, ein viereckiger Turm,

oben mit einer Art Erker, bekrönt durch einen sehr spitzigen Turm, ist genau einem in Zentral-Europa und besonders in der Schweiz üblichen Turmvorbild nachgebildet. Es gibt viele Chancen, daß wir hier mit relativ jungen Vorbildern zu tun haben, die nicht den primitiven Typus wiederholen und die das Ende einer Kunst bieten." „Diese siebenbürgischen Kirchen, wie ihre Schwestern aus der Walachei und Moldau bestätigen wenigstens die Verbreitung und den Entwicklungsgrad der Holzarchitektur in den rumänischen Ländern und die künstlerische Tüchtigkeit der Bauern, die sie errichtet haben. Man spürt dort eine lange Tradition . . ." Henry erwähnt die Gewohnheit, Holzkirchen von einem Ort in den anderen zu versetzen (wir finden das in der Moldau, aber auch in Siebenbürgen), und befaßt sich mit der Holzkirche des Gründers der Moldau, Dragoș aus Maramureș, die, von Volovăț nach Putna übertragen, trotz der Erweiterungen und Zusätze bis heute aufrechterhalten geblieben ist." „Dieser Typus eines Dorfhauses, welcher sich äußerlich fast gar nicht von den anderen Dorfhäusern unterscheidet als durch die Zeichen der Weihung zu Kultuszwecken, ist sicherlich ein sehr alter, primitiver Typus, bewahrt durch eine lange Tradition und dessen Ursprung vielleicht bis auf die ersten Versuche des organisierten rumänischen öffentlichen Lebens zurückgeht." Er sagt weiter über den Holzbau: „Sonst bedeutet dieser keine durch die Verhältnisse erzwungene Inferiorität. Es gibt eine Zivilisation des Holzes, wie es eine Zivilisation des Steines gibt. Es wäre nicht sehr genau zu sagen, daß die zweite die erste besiegt hätte. Das ist so bei uns und in der Mittelmeerwelt; aber überall, wo der Wald herrscht, hat die Kunst des Holzes Meisterwerke erzeugt." Henry gibt eine gegenseitige Beeinflussung des Holzes und des Steines zu. Den trikonchen Grundriß sieht er als spätere Erfindung an, welche zweifellos vom Berge Athos durch Vermittlung der Schüler Nicodims gekommen ist; dieser Grundriß ist sonst ziemlich selten, sogar bei den jüngsten Holzkirchen. Die Ornamentik und das kirchliche Mobiliar wiederholen im allgemeinen die geläufigen Motive der Bauernkunst: „Einige mit dem Beil gehauene Rosetten, einige sechsarmige Sterne, einige geometrische Zeichnungen, das ist das Wesentliche des Möbeldekors und der Bauernhäuser. Das sind sehr alte, thrakische, prähellenische, sogar prähistorische Motive. Diese traditionellen, Tausende von Jahren unberührt aufbewahrten Motive haben gewiß das Wesentliche der Ausschmückung der ursprünglichen moldauischen Kirchen

gebildet." „Der Rumäne ist wesentlich konservativ und traditionell. Diese Volkskunst hat ohne große Änderung bis auf unsere Tage fortgelebt, ebenso wie der Holzbau sich neben dem Steinbau aufrechterhalten hat."

*

Übersieht man die angeführten Ansichten der Gelehrten, so lassen sich ohne weiteres Schlüsse ziehen, die das Problem der siebenbürgischen Holzkirchen in ein schärferes Licht stellen. *Was leuchtet aus den zitierten Ansichten hervor? Daß sie einstimmig den künstlerischen und historischen Wert der siebenbürgischen Holzkirchen anerkennen, einige enthalten ungemein hohe Lobsprüche. Was die Originalität und den nationalen Charakter dieser Denkmäler betrifft, muß man betonen, daß sie beide nicht nur in keinem einzigen Falle geleugnet werden, sondern im Gegenteil expressis verbis anerkannt worden sind;* wir erfahren aus ihnen, daß unsere Holzkirchen etwas „hervorragend Originelles" (Weber), „eine selbständige Bauweise, die man spezifisch rumänisch nennen kann" (Steinbrucker), „unverdorbenen schöpferischen Sinn" (Platz), „eine originelle und volkstümliche Kunst" (Bréhier), „Widerspiegelung der Volksseele", etwas „überaus Volkstümliches und Erdverbundenes" (Bloch), „eine eigene Persönlichkeit, die nichts Gleiches anderswo hat" (Alazard), „mehrere Charakterzüge der Nation" (Erixon), „den eigentlich nationalen Stil der siebenbürgisch-rumänischen Kirchenbaukunst" (Roth), „charakteristische rumänische Baukunst" (Treiber), einen „uralten Typus" (Meyer), „eine lange Übung in Holz", „keinen primitiven, sondern entwickelten Typus", „eine lange Tradition" (Henry); „eine überaus charakteristische Note", einen „uralten Blockbau in diesen Gebieten" (Adler), „eine Weiterentwicklung des Quadrates" (Strzygowski), „Originalität" (Romier) bedeuten. Es ist gut, diese Unterstreichungen des nationalen Charakters, der Bodenständigkeit angesichts der anzuführenden madjarischen Ansichten hervorzuheben.

Fassen wir nun kurz die von den Rezensenten hervorgehobenen *künstlerischen Qualitäten* der Holzkirchen zusammen, nennen wir nur jene, die von ihnen besonders bemerkt wurden! Welches sind sie? Nach Platz „die wesenhafte Reinheit in bezug auf Synthese von Raum, Baustoff und Bauform", das „Verwachsensein mit der Landschaft", die „würdige und zweckliche Lösung des Problems", „die Bilder und Detaildarstellungen, Konstruktion, Einzelheiten und Auf-

nahmen.“ Steinbrucker bewundert „die künstlerische Durchbildung des Ganzen und der einzelnen Teile, die Klarheit des Umrisses, die Proportionen, die Festigkeit der Bauart, die sorgfältige Zeichnung, den Wechsel von Licht und Schatten, die harmonische Verschmelzung mit der Umgebung, das Geheimnisvolle, die Gewalt und die Anmut des Ganzen.“ Adler lobt „diese kräftigen Gebilde von sehr abwechslungsreicher und oft recht reizvoller Formgebung“, „die überaus reiche Ornamentik, die Schmuckfreudigkeit“. Treiber konstatiert, wie diese Kirchen sich wundervoll in die sie umgebende Natur einfügen, bei den Türmen neben der Erfüllung rein kirchlicher Anforderungen auch künstlerisch mustergültige Leistungen, dann auch die reiche Verzierung. Dhuicque findet in der Komposition der Glockentürme eine Mannigfaltigkeit von originellen Dispositionen und eine wirklich seltene Eleganz der Silhouette, viele von den Holzkirchen sieht er als Kunstwerke von reellem Werte an. Hielscher lobt die Kühnheit der Turmkonstruktion, seinen graziösschlanken Charakter. Roth findet bemerkenswerte Proben der besonderen Begabung des rumänischen Volkes in der Holzschnitzerei, architektonisch und künstlerisch Tüchtiges in den Holzkirchen. Meyer hebt den großen Reichtum des Kerbschnittornamentes hervor. Curman spricht von einer „reichen und eigenartigen Architektur“. Erixon lobt die Ausnutzung der künstlerischen Möglichkeiten des Holzes in einer sehr interessanten Weise. Platz sieht in den rumäschen Holzkirchen ein reichhaltiges Anregungsmaterial, das vorteilhaft inspirieren kann, Perdrizet findet sie rührend und geeignet, zu inspirieren. Bréhier erachtet sie als interessant und rührend und hebt die Variationen des einfachen Grundrisses, die Solidität der Eichenwände, den malerischen Charakter der Silhouette und die künstlerische Behandlung der Einzelheiten hervor. Mehr Lob kann diesen Denkmälern wirklich nicht zuteil werden, höchstens könnten wir noch die enthusiastische Bewunderung von Schulcz hinzufügen. Auch dies soll den madjarisch-ukrainischen Rezensenten vor Augen gehalten werden.

Bezüglich der *Konstruktion der Zusammenhänge* der Holz- und Steinbauten müssen wir bemerken, daß nur zwei von den Rezensenten unsere Holzkirchen von dem Stein- und Backsteinbau abhängig machen: Weber und Henry. Dieser letztere gibt aber auch eine gegenseitige Beeinflussung zu, des Holzes auf den Stein und

umgekehrt; aber außer dem Turm kann er auch keine Einwirkung der Steinarchitektur nachweisen. Es ist vollkommen gerecht, wenn Henry den Ursprung der Holzkirche in dem Bauernhause des Dorfes sucht. Bréhier behauptet ausdrücklich, daß diese Holzkirchen auf den Steinbau eingewirkt haben. Weber betrachtet Siebenbürgen als Übergangsland, wo sich in der Kunst zwei Kulturen kreuzen: die des Abendlandes und des Ostens, diese Bemerkung trifft den Kern der Sachlage. Er spricht auch von einer Umsetzung einer hohen, alten Kunstsprache in primitive Volkssprache (was wir aber nur beim Turm und bei den Malereien festgestellt haben). Réau sieht ebenfalls und mit vollem Recht das Zusammentreffen von zwei Zivilisationen, den Einfluß der Gotik und der byzantinischen Kunst. Mâle findet als merkwürdig diese Mischung der Einflüsse. Einige Rezensenten haben versucht, Zusammenhänge, Ähnlichkeiten mit der Architektur anderer Länder zu konstruieren. So glaubt Damm, in unseren Kirchen den Ausklang der nordeuropäischen Kirchenbaukunst zu sehen, Ähnlichkeiten mit der schlesischen. Curman ist der Ansicht, daß unsere mehr mit den norwegischen als mit den schwedischen zu tun haben. Erixon findet in diesen Kirchen eine Menge von interessanten Ähnlichkeiten mit den Kirchen in Osteuropa und Skandinavien. Batowski findet das Ausschließen der siebenbürgischen Gruppe von der madjarischen durchaus gerecht. Dhuicque bemerkt die Gleichheit der siebenbürgischen und flandrischen Türme, Henry die genaue Wiederholung des in Zentraleuropa und besonders in der Schweiz üblichen Turmes, Romier erinnert an die Silhouette der Glockentürme der Bretagne. Hielscher bemerkt die Anlehnung an die sächsischen Kirchenburgen, Adler gelegentliche westeuropäische Einflüsse bei der Turmform, die Herübernahme des Schindeldaches von den Franken am Rhein. In der Ornamentik der Holzkirchen sieht Henry sehr alte Motive: thrakische, vorhellenische, prähistorische, welche sich bis heute fast unverändert als übliche Motive der rumänischen Bauernkunst erhalten haben. Treiber betrachtet das Flechtband, das gedrehte Seil, die drehende Rosette, den Kerbschnitt als echt germanische Zierformen der Völkerwanderungszeit, nach ihm sollen die Gepiden, die Mosel- und Rheinfranken einen ungeheueren Reichtum an Formen aus ihrer nordischen Heimat mitgebracht haben, der befruchtend für die Baukunst der Rumänen gewirkt haben soll. Meyer sieht die Kerbschnittornamente der Türen in der Ornamentik der Lombardei und der oberrheinischen Bauten des Elsaß in Stein übersetzt.

Übersieht man diese Äußerungen bezüglich der Konstruktion der Zusammenhänge, so kann man in ihnen wichtige Anhaltspunkte für die zukünftige eingehendere Forschung finden. Leider fehlen bis jetzt erschöpfende Einzeluntersuchungen diesbezüglich, und so ist eine allgemein-vergleichende Betrachtung derzeit unmöglich. Im gegenwärtigen Stadium können also die obigen Äußerungen eher als Anregungen, Impressionen, Suggestionen gelten, die um so bedeutender sind, je größer die sich aussprechende Persönlichkeit ist. *Es leuchtet aus ihnen klar hervor, daß bei unseren Holzkirchen — mit Ausnahme des Turmes — nirgends von einem ausgesprochenen, unabänderlichen fremden Einfluß, noch weniger von einer Übernahme oder Wiederholung eines fremden Typus oder Charakters die Rede sein kann, sondern nur von zufälligen, weiten Ähnlichkeiten, besser: Verwandtschaften, die genügend großen Raum für die Entfaltung künstlerischer Originalität übriglassen; sie haben trotz der Verwandtschaft einen anderen Charakter, wie von mehreren Forschern behauptet wurde.* Auch bei der Übernahme der Turmform von den Sachsen änderte man sie gründlich, übersetzte man ihre Wuchtigkeit ins Romanisch-Heitere, wie Hielscher beobachtete. Hier sei bemerkt, daß bei vielen sächsischen Kirchenburgen die Galerie auch heute aus Holz besteht, z. B. in Homorod, Viscri; es handelt sich also nicht um die Übersetzung einer Steinform in Holz. Was in die Augen fällt, ist die Tatsache, daß *keiner von den so zahlreichen Rezensenten etwas von einem ukrainischen oder madjarischen Einfluß erwähnt;* im Gegenteil gibt Steinbrucker einen rumänischen Einfluß bei den Ruthenen der Podkarpacka Rus zu und findet Batowski die Ausschließung der siebenbürgischen Gruppe von der madjarischen vollkommen berechtigt. Hinsichtlich des Ursprungs des siebenbürgischen Holzbaues vertritt Strzygowski einen sehr annehmbaren Standpunkt, indem er in Osteuropa eigene, autochthone Elemente des Holzbaues sieht, die nicht durch deutsche Kolonisten eingeführt werden mußten, wie Haas früher glaubte. (Siehe „Altslavische Kunst" und „Die Holzkirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala". Posen 1927, S. 36.)

Um so weniger kann man Treibers Hypothese, daß in der rumänischen Holzbaukunst der germanisch-deutsche Einfluß als schöpferisch und richtunggebend angesehen werden muß, annehmen. Es ist möglich, daß die Gepiden und Franken Formen und Ornamente

in der Völkerwanderungszeit mit sich brachten, aber wer könnte beweisen, daß der Kerbschnitt, das Flechtband, das gedrehte Seil ausschließlich germanische Motive seien und daß sie nicht hier wie anderswo, wo Reichtum und Holz vorhanden war, entstehen konnten. Strzygowski, der doch ein großer Fachmann auf diesem Gebiete ist, wagt nirgends diese Behauptung oder Vermutung Treibers zu riskieren, auch die anderen deutschen Rezensenten nicht. Es scheint, daß in dieser Hinsicht Henry der Wahrheit näher steht. — Wir sind in der glücklichen Lage, unsere Holzkirchen mit denen Schlesiens zu vergleichen, da wir diesbezüglich gute Veröffentlichungen besitzen. Die Grundrisse der Kirchen von Alt-Rosenberg, Kotschanowitz, Pawlau sind mit den unsrigen verwandt, wenn auch nicht identisch, außerdem sind die Kirchen hier wie dort Blockbauten, nur der Turm Stabbau. Das Aussehen der Kirchen von Bürgsdorf, Rosenberg (S. Anna) ist mit dem unserer Kirchen verwandt, aber wieder nicht dasselbe. Der gotische Helm der Kirche von Braunau ist mit den siebenbürgischen verwandt. Weitere Verwandtschaften: das Ersetzen der Turmgalerie mit Fenstern und Brettern, die seitlichen Pultdächer, die im Vergleiche zum Schiff niedrigere Apsis, die offenen Galerien um die Kirche, die malerische Lage auf einem Hügel inmitten des Friedhofs, die zwei Typen des Turmes, der gotische und der barocke. Die Unterschiede sind aber unsern Holzkirchen gegenüber ebenso zahlreich: außer den basilikalen, haben die Westslawen auch zentrale Anlagen, auch kreuzförmige und mit mehreren Schiffen; alle haben eine besondere, gewöhnlich an der Nordseite des Chors errichtete Sakristei; die Mehrzahl der Kirchen hat eine flache, einfache Decke statt Tonnengewölben, die Konstruktion des Turmes ist eine andere; er hat selten eine offene Galerie und steht isoliert neben der Kirche oder nur vor der Westfassade, ohne in einer organischen Verbindung mit ihr zu sein, im Gegensatz zu Siebenbürgen; außer dem Westturm haben die schlesischen Kirchen einen unvergleichlich kleinen Dachreiter. Von rein künstlerischem Standpunkte sind ihnen die siebenbürgischen Holzkirchen überlegen: die Komposition ist einheitlicher, geordneter, die Turmvariationen zahlreicher, die Absiden von größerer Mannigfaltigkeit, der künstlerische Schmuck reicher und feiner, die Verbindung des Turmes mit dem Schiffe ist vollkommener, harmonischer. Kurzum: aus diesem Vergleiche wird ersichtlich, daß die Unterschiede ebenso zahlreich sind

wie die verwandten Züge, beide scheinen zwei voneinander unabhängige, nationale Ausdrucksweisen, Typen, Gruppen im Blockbau zu sein.

*

Wir werden nun zum Schluß getrennt die madjarischen und ukrainischen Ansichten behandeln, und zwar aus dem Grunde, weil sie zu allen sonstigen Stellungnahmen ausländischer Forscher im Gegensatz stehen. Beiden wurde 1934 durch den Verfasser in je einem Zeitschriftartikel ausführlich geantwortet (s. „The Art Bulletin" und „Gând românesc"), es sollen also hier nur ihre Behauptungen besprochen werden. Rezensent G. S. (Géza Supka?) schreibt in den *„Ungarischen Jahrbüchern"*, Berlin-Leipzig 1933, XIII, 1—2: „Die energische Betonung der Längsrichtung im Außenbau durch das Hinsetzen des Dachreiters an die Westfassade und den straffen Zug des Daches, wie auch im Innenraum durch das Tonnengewölbe, bei konsequenter Ausschaltung der dem byzantinisch beeinflußten rumänischen Steinkirchenbau wohlbekannten byzantinischen Kuppel, weisen diese Bauten als künstlerische Gesamtschöpfung einer westeuropäischen Kultursphäre zu und stellen sie als Gruppe in einen großen Zusammenhang mit den westlich beeinflußten Holzkirchen Osteuropas (im Gegensatz zu den byzantinisierenden Kuppelholzkirchen). In diesem Rahmen kann etwaige nationale Besonderheit der Denkmäler nur Variante, nicht aber Ursprung bedeuten. Damit soll das komplizierte Problem des Ursprungs der siebenbürgischen Holzkirchen natürlich nur angedeutet sein!" In dieser Auffassung sind zwei Irrtümer wahrzunehmen: erstens sind die Argumente einer Zuschreibung der siebenbürgischen Kirchen einer westeuropäischen Kultursphäre unhaltbar, zweitens kann man unmöglich unsere Holzkirchen nur als Variante z. B. der schlesischen und slowakischen betrachten; wir haben das oben beim Vergleich mit den schlesischen festgestellt, jedermann kann sich davon durch einfaches Blättern in den Albums der schlesischen und rumänischen Holzkirchen überzeugen. Die unsrigen bilden eine Gruppe für sich, die rumänische, ihr Ursprung weist auf dieses reichbewaldete Land, der abendländische Einfluß ist spätere, oberflächliche Zutat und beschränkt sich auf den Turm. Die Längsform erklärt sich allein aus dem Zweck, aus Kultusforderungen, die eine Dreiteilung vorschreiben, welche in dem Viereck künstlerisch ungenügend durchführbar wäre. Das Tonnengewölbe hat seinen Ursprung im Holzbau, konnte also um so we-

niger von den abendländischen Bauten übernommen werden, da sie es in Siebenbürgen weder in der romanischen noch in der gotischen Periode besaßen. Der einzige wahrscheinlich westliche Einfluß bleibt der Westturm, der aber auch bei den Holzkirchen Bessarabiens (z. B. Nimoreni) und der Walachei (Turburea, Copăceni) zu finden ist.

In Anlehnung an meine *Mitteilung auf dem 13. Internationalen Kunsthistorischen Kongreß von Stockholm, 1933,* wo ich den alten Fehler, die rumänischen Holzkirchen als „madjarisch" zu bezeichnen, richtigstellte, haben sich drei madjarische Redner, von denen der eine t. ao. Professor für schwedische Literatur in Debrezin ist, geäußert. Den Wert dieser Äußerungen kennzeichnet am besten die Intervention des Universitätsprofessors *I. Nistor,* der darauf hinwies, „daß es sich hier nicht um politische und nationale Fragen handle, sondern um reine Kunstfragen". Museumsdirektor *Z. Takácz,* Dozent für ostasiatische Kultur und Kunst an der Universität von Pécs, behauptete nicht mehr, wie frühere madjarische Schriftsteller, daß die siebenbürgischen Holzkirchen „madjarisch" seien, sondern suchte den nationalen rumänischen Charakter dieser Kunst zu verdunkeln, indem er bemerkte: „Die in Rede stehenden Holzkirchen sind Randerscheinungen in engstem Sinne des Wortes. Ihr Tonnengewölbe ist östlicher, byzantinischer, letzten Endes iranischer, der Turm westlicher Herkunft. Die Bauwerke sind also eigentlich nicht nationale, sondern regionale Erscheinungen." Er empfiehlt Vorsicht in der Bezeichnung „nationale Kunst". In meiner Antwort auf dem Kongreß betonte ich, daß diese Vorsicht eher den madjarischen Kunsthistorikern der Nachkriegszeit zu empfehlen sei, die alles, was in der Kunst durch die Sachsen, Zipser und sonstige Deutsche im einstigen Ungarn geschaffen worden sei, konsequent und bewußt als „madjarisch" bezeichnen, was eine große Ungerechtigkeit sei. Die Holzkirchenkunst der Siebenbürger Rumänen ist deshalb eine nationale, weil sie sich von dem Stil aller umgebenden Völker unterscheidet (Ukrainer, Slowaken, Polen usw.), weil sie infolge der reichen Wälder und der großen Vorliebe der Rumänen für Holzbau bodenständig ist; dann haben in Siebenbürgen nur die Rumänen Holzkirchen. Sie sind die Besteller und die Ausführenden. Wenn in diesem Falle nicht, so können wir überhaupt in Europa von keiner nationalen Kunst sprechen. Über den Ursprung des Tonnengewölbes und des Turmes haben wir uns oben auseinanderge-

setzt. Die zwei anderen madjarischen Redner sind wissenschaftlich zu wenig ernst, um auf sie hier Rücksicht zu nehmen; anstandshalber wurde ihnen auf dem Kongreß geantwortet (siehe: *XIII. Congrès International d'Histoire de l'art. Actes du Congrès.* Stockholm 1933, S. 132—34). Um so weniger kann man hier dem Rezensenten der madjarischen Zeitschrift „*Századok*" (Budapest 1933, LXVII., 7—8, S. 315—19), der mir ungemachte, absurde Behauptungen zuschreibt, um sie dann siegreich zu bekämpfen, die Ehre einer Rücksichtnahme erweisen. Ich habe dem jungen Anfänger in einer rumänischen Provinzzeitschrift („Gând Românesc", Cluj 1934, II., 4) als Professor die entsprechende Lehre gegeben.

Faßt man die madjarischen Meinungen zusammen, so bemerkt man in ihnen zwei gemeinsame Tendenzen: 1. Die Leugnung oder wenigstens die Verdunkelung des rumänischen Nationalcharakters durch erzwungene Argumente, durch tönende Worte, wie „Variante der westeuropäischen Kultursphäre", „regionale Erscheinung", „Randerscheinung". 2. Das Ausweichen vor einer Würdigung der rein künstlerischen Qualitäten der in Rede stehenden Monumente. Aber fragen wir: bedeuten die angeführten tönenden Worte eine Kunst ohne Nationalcharakter, schließen sie diesen aus, ist es eine Kunst ohne eine bestellende und ausführende Nation, hat sie nicht einen besonderen, unterscheidenden Charakter? Man sieht, wie unhaltbar die madjarischen Einwendungen sind. Sie stehen allein und bilden eine diskordante Note in der allgemeinen Anerkennung des Kunstwertes und des rumänischen Nationalcharakters der behandelten Denkmäler. In den angeführten madjarischen Meinungen kann man, wie auf allen Gebieten seit Angliederung Siebenbürgens an Rumänien, hinter den scheinbar wissenschaftlichen Gründen leider nur die Tendenz verspüren, die rumänischen Werte herabzusetzen und zu vermindern. Eben dieser tendenziöse Charakter, die politische Note, die den Hintergrund der madjarischen Stellungnahme bildet, verhindert uns, ihren Ansichten eine wissenschaftliche Bedeutung zuzuschreiben oder sie allzu ernst zu nehmen. Sie sind Dokumente einer Mentalität und einer Zeit. Doch wird der Stahl im Feuer gehärtet.

Auf die zwei ukrainisch gefärbten Rezensionen habe ich in der Zeitschrift „The Art Bulletin" (Chicago 1934) ausführlich geantwortet; vollständigkeitshalber soll aber hier wenigstens kurz ihre Stellungnahme und meine Antwort skizziert werden. *Al. Sushko* in

„*The Art Bulletin*“ (1933, XV., 1, S. 86—88) betrachtet I. die Ukraine als Mittelpunkt des alten Holzbaues, nach ihm soll sich der Stil der uralten ukrainischen Tempel in allen Richtungen verbreitet haben: nach Armenien, Iran, Indien, nach dem griechischen Osten, nach dem ganzen Norden Europas, endlich nach Amerika; der südöstliche Zweig dieses Stromes soll sich in Siebenbürgen entleert haben II. Siebenbürgen soll seine rumänische Zivilisation aus der Ukraine erhalten haben. Außer diesen zwei kühnen Behauptungen gibt es wieder andere, die keinen größeren Wert haben als den der Irrtümer, und zwar 1. daß die siebenbürgischen und ukrainischen Holzkirchen gleich seien; 2. daß der kuppellose siebenbürgische Typus dem ukrainischen, vor allem dem vorgeschrittenen podolischen gegenüber primitiv sei; 3. daß die Zahl der rumänischen Holzkirchen progressiv sich vermehre, je näher sie dem ukrainischen Zentrum seien; 4. daß Siebenbürgen von Lwów und Kiew kirchlich abhängig gewesen sei; 5. spricht der Rezensent vom „ukrainischen Gebiet von Sătmar und Maramureş“. Nehmen wir nun Stellung zu diesen Behauptungen.

Der Rezensent zitiert oft als Autorität, um seine Behauptungen zu verstärken, Strzygowski. Aber in dessen Werken kann man nirgends auf den Gedanken kommen, daß die Ukraine ein „centrum mundi“ des Holzbaues wäre. Im Gegenteil schrieb mir Strzygowski am 23. November 1933: „Es ist natürlich unsinnig, die ukrainischen Holzkirchen für die rumänischen als Ausgangspunkt anzusetzen.“ Welches ist die Sachlage bezüglich des Stils der rumänischen und ukrainischen Holzkirchen? Machen wir zuerst eine Feststellung: für die Ukraine ist der Kuppelkirchentypus charakteristisch, für Siebenbürgen der Typus mit dem Westturm. Den Anfang jeder entwickelten Baukunst, so auch der Holzkirchen von der Ukraina und von Siebenbürgen, bildet der reine Nutzbau, bei welchem schwerlich von einem nationalen Charakter gesprochen werden kann, da der Holzbau als solcher überall vorherrscht, wo Reichtum an Holz vorhanden ist. Es ist nach den Darlegungen Strzygowskis wahrscheinlich, daß sowohl die ukrainischen, wie auch die siebenbürgisch-rumänischen Holzkirchen als Ausgangspunkt den quadratischen Grundriß und den Blockbau hatten; aber daß dieser primitive slawische Tempel mit dem siebenbürgischen identisch gewesen wäre und daß die Rumänen ihn von den Ukrainern übernommen hätten, ist eine verwegene Hypothese. Aus den quadratischen Tempeln hat sich bei den beiden Völkern mit

der Zeit eine nationale Baukunst entwickelt durch Bevorzugung gewisser Formen, Konstruktionen, welche mehr dem Geiste des betreffenden Volkes entsprechen. So entwickelte sich in der Ukraine der podolische Typus mit den Kuppeln, in Siebenbürgen die Basilikaform mit dem Turm, zwei ganz verschiedene Stile im Rahmen des Blockbaues. Eine Ausnahme bilden nur die mit den unseren identischen ruthenischen Holzkirchen dicht an der rumänischen Grenze, die — nachdem sie anderswo im ukrainischen Gebiet nicht vorkommen — als eine Ausstrahlung des rumänischen Stils anzusehen sind, wie das auch von Steinbrucker angenommen wurde; in diesem ruthenischen Gebiete leben auch heute Tausende von Rumänen. Zaloziecky, gleichfalls Ruthene, zeigte, daß dieser Stil seinen Ursprung in Siebenbürgen hat. Das Werk von M. Dragan (1937) über die ukrainischen Holzkirchen gibt in seinen 266 Abbildungen nicht eine einzige, vom rumänischen Typus an, in der Überzeugung, daß der national-ukrainische Typus die Holzkuppelkirche ist und nicht die des rumänischen Typus mit Westturm, der bei den Ukrainern als Ausnahmserscheinung vorkommt." Zu Punkt 2 soll bemerkt werden, daß Strzygowski in dieser säulenlosen Basilika eine Weiterentwicklung des Vierecks sieht, also nicht eine primitive Form, sondern eher, wie Schulcz und Henry glauben, eine vollkommen entwickelte Holzbaukunst. Durch nichts könnte man klarlegen, daß die podolischen Holzkuppelkirchen einen entwickelteren, vorgeschritteneren Stil repräsentieren sollten als die siebenbürgischen, die architektonischen Details scheinen eher in Siebenbürgen entwickelt zu sein. — 3. Wie unhaltbar die Behauptung von Sushko ist, beweisen die holzkirchenreichen Komitate südöstlich und östlich von Arad: Hunedoara, Cluj, Turda, Mureş, die weit entfernt von den Ruthenen liegen; sie erhielten sich dort, wo die Gegend reich an Wäldern, arm an Gütern und Kultur ist, gleichgültig, ob sie nahe oder entfernt von den Ukrainern liegen. — 4. und II. Von einer kirchlichen Abhängigkeit Siebenbürgens von Lwów und Kiew wissen die rumänischen Historiker nichts, sie weisen eine solche Hypothese ab, ebenso weisen die rumänischen Historiker und Literaturhistoriker die Hypothese einer Ableitung der rumänischen Zivilisation von der Ukraina als unbegründet zurück; zwei bekannte Autoritäten auf diesem Gebiete: S. Puşcariu und I. Nistor haben sich diesbezüglich klar geäußert. — Von einem „ukrainischen Gebiet von Sătmar und Maramureş" zu sprechen, ist eine Verwegenheit; von den 50 Dörfern von Maramureş

gibt es nur in dreien auch ruthenische Einwohner, im Komitat Sătmar kennt die madjarische Monographie Borowskys nur 234 Ruthenen.

Sushkos Auffassung könnte man ruhig *ukrainozentrisch* nennen. Dieselbe Auffassung, wenn auch in milderer Form, meldet sich auch in der Rezension von *J. Myslivec* in der Zeitschrift „*Byzantinoslavica*“, Praha 1931, III., 2, S. 525—27), und zwar 1. durch angebliche ruthenische Herkunft der rumänischen Holzschnitte; 2. durch die Behauptung, daß die Skulpturen der rumänischen Holzkirchen „bei weitestem das Niveau der Arbeiten dieser Art in den karpathorussischen Kirchen nicht erreichen, um so weniger die der galizischen Kirchen“; 3. vertritt er dieselbe irrtümliche Vermutung bezüglich der Verbreitung der rumänischen Holzkirchen, wie Sushko, die von uns beim Punkt 3 abgewiesen wurde. — Solche Behauptungen bleiben so lange leer und unbegründet, als er nicht Beweise dafür bringt, denn die bisherigen ukrainischen Publikationen sagen das Gegenteil, z. B. von den Holzschnitzereien der Kirchen. Auch in der Hinsicht irrt er sich, wenn er glaubt, daß die Wandmalereien unserer Holzkirchen mit den rumänischen der Bukowina in Beziehung stehen; die Inschriften bezeugen mehr den Zusammenhang mit der Walachei. — Sonst gehört Myslivec im Gegensatz zu Sushko zur Schule, die die Holzkirchen durch die Steinkirchen erklärt. Es ist hier nicht der Ort dieses allgemeine Prinzip zu widerlegen, es wurde bereits von anderen getan. Außer dem Turm finden wir bei unseren Kirchenbauten keinen abendländischen Einfluß, ferner ist der sächsische Einfluß bei dem Turm nicht so unbedingt sicher, wie Myslivec behauptet, denn auch der dakisch-römische Wehrbau kennt — wie ich das in dem Aufsatz der Iorga-Festschrift dargelegt habe — alle drei charakteristischen Merkmale des sächsisch-rumänischen Turmes: 1. den Wehrgang, 2. den pyramidalen Helm und 3. die vier Ecktürmchen. Es fehlt nur für den Forscher infolge des undauerhaften Materials, des Holzes, die Kontinuität der Überlieferung und die harmonische Einschmelzung des Turmes in das Baugebilde.

Wenn wir alle Würdigungen und Äußerungen der fremden Forscher miteinander vergleichen und die letzten Konsequenzen ziehen, *können zwei Ergebnisse festgestellt werden: erstens haben die rumänischen Holzkirchen Siebenbürgens ein außerordentliches Interesse erweckt, zweitens ist dieses Problem für die Wissenschaft in ein hel-*

leres Licht gestellt worden, besonders was die künstlerischen Qualitäten und den rumänischen Charakter betrifft. Diese letzteren zwei Fragen wurden von ihnen nicht nur in keinem einzigen Falle geleugnet, sondern expressis verbis anerkannt. Sollten sich alle diese dreiundvierzig Gelehrten geirrt und nur die fünf (Madjaren und Ukrainer) das Richtige getroffen haben? Das ist schwer zu glauben, besonders wenn man die politische Unterlage kennt. Zweifellos sind aber für uns und jedermann die unparteiischen, uninteressierten Äußerungen der ersteren maßgebend, nicht die feindlichen und großsprecherischen der letzteren.

Neue Untersuchungen und Würdigungen der Holzbaukunst Siebenbürgens

In den Jahren 1934—36 sind die siebenbürgischen Holzbauten durch einige ausländische Forscher untersucht und gewürdigt worden, die hier besprochen werden sollen, um die Stellungnahme des Verfassers zu ihnen zum Ausdruck zu bringen.

H. Phleps-ens Veröffentlichung: „*Ost- und Westgermanische Baukultur*“ (Berlin 1934) ist eine wertvolle Veröffentlichung von illustrativem Material, Ansichten, Grundrissen, Querschnitten, Einzelheiten und Beschreibungen des Holzhauses von Siebenbürgen. Die Materialsammlung, die Untersuchung des Holzhauses und Feststellung ihrer Verwandtschaft mit der skandinavischen Baukunst bildet das Hauptverdienst dieser Arbeit. Die Schlüsse, die Phleps zieht, sind aber ebenso übereilt wie romantisch. Nach dem Titel des Werkes hätte niemand ahnen können, daß hier, wo authentische, von Germanen ausgeführte Bauten erwartet werden, fast ausschließlich das rumänische Bauernhaus behandelt wird. Die Schlußfolgerung ist wahrhaft überraschend: bei den Rumänen des Apusenigebirges erhielt sich die Baukultur der Gepiden am reinsten. Wir wissen doch, daß die Kunstgeschichte in sehr ungenügender Weise über die gepidische Architektur unterrichtet ist. Der Verfasser stützt also seine Behauptung oder Hypothese 1. auf das historische Argument, daß die Gepiden sich in Siebenbürgen um die Mitte des 3-ten Jahrhunderts (aus der Gegend Danzigs kommend) niedergelassen haben, wo sie bis 567 herrschten; 2. auf Feststellung gewisser Verwandtschaften, die auch heute festzustellen sind, zwischen dem Bauernhause Skandinaviens und dem des Apusenigebirges. Man hätte auch die Verwandtschaft der ornamentalen Motive der Teppiche und Stickereien als Argument bringen können, was aber der Verfasser vernachlässigt hat. Alle diese Verwandtschaften in der Baukunst und Ornamentik der Textilien bestehen aber nicht zwischen der Danziger Gegend, sondern zwischen Skandinavien und Siebenbürgen. Dann muß man in puncto „fremde Einflüsse in der Bauernkunst“ sehr kritisch sein, denn oft erklären sich die Verwandtschaften bei fernen Völkern durch technische

Gebundenheiten und durch selbständige Vorliebe der Völker für gewisse Motive. Sichere Anhaltspunkte können wir bei Nachbarvölkern haben; auch nur, wenn Beweise anderer Art vorliegen. Die rumänische geometrische Ornamentik ist z. B. mit der der westsibirischen Ostjaken und der amerikanischen Indianer verwandt; es wäre jedoch unernst, hier gegenseitige Einflüsse zu suchen. Jetzt wird zum erstenmal das uralte Haus des rumänischen Bauern als germanisch (gepidisch) angesehen und diese Hypothese des Verfassers ist Ausfluß 1. der Mißachtung der bedeutenden Rolle, die Siebenbürgen in der europäischen Kunstgeschichte spielte, 2. Mißachtung des rumänischen Volkes; er steht also in Gegensatz zu Strzygowski, H. Schmidt, F. László und anderen, denn besonders der erste sieht eigene, autochthone Elemente in der Holzbaukunst Osteuropas. Wie könnte man sich vorstellen, daß es im waldreichen Siebenbürgen keine Holzbaukunst vor der Einwanderung der Gepiden gegeben hätte, daß diese nichts von ihr übernommen hätten und daß das rumänische Volk nichts besseres getan hätte, als diese fremde Bauweise sklavisch zu adoptieren und sie vom V.—VI. Jahrhundert bis heute unverändert zu bewahren? Wenn der rumänische Bauer so konservativ ist, so ist schwer zu glauben, daß er so leicht und so vollständig das künstlerische Gut eines anderen Volkes übernommen hätte, und wenn er im allgemeinen als sehr kunstbegabt bezeichnet ist, so ist wieder schwer zu glauben, daß er es in den 1400 Jahren nicht wesentlich verändert hätte. Eine sichere Tatsache ist es: die Baukunst des rumänischen Bauern ist als nationale anerkannt, da die Ausführenden und Besteller Rumänen sind und weil sie einen, von den umgebenden Völkern sich unterscheidenden Charakter aufweist. Das Problem stellt sich also: was konnte in der Baukunst die einheimische Bevölkerung den Gepiden bieten und was könnte als gepidischer Einfluß im rumänischen Bauernhause angesehen werden? Und hier ist viel Vorsicht und Scharfsinn erforderlich, wenn überhaupt jemals so schwierige Probleme gelöst werden können. Das spezifisch Rumänische wird weder erwähnt, noch untersucht; der Verfasser vermeidet, soweit er kann, von Siebenbürger Rumänen zu sprechen, er stellt sie in den Schatten durch solche Ausdrücke wie: „Nachfolger der Gepiden“, oder „Apusenigebirge“, nur um ihren Namen nicht zu erwähnen. Die heutige offizielle Nomenklatur der Ortschaften interessiert ihn nicht, auch die philologische Seite leidet an Ungenauigkeit des Abschreibers. Die Bibliographie läßt viel

zu wünschen übrig, hinsichtlich der neueren und lokalen Veröffentlichungen. Die Theorien und Untersuchungen Strzygowski und seiner Schule, dann Wesser, Schulcz, Zaloziecky scheinen ihm unbekannt zu sein, von den rumänischen Gelehrten kennt er nur Diculescu und Moşoiu, die madjarischen Arbeiten zitiert er nicht; zu bedauern ist es, daß er zu den früheren Forschern keine Stellung nimmt.

Die Sachlichkeit der deutschen Wissenschaft ist in Siebenbürgen allgemein anerkannt, sie hat öfter dem Rumänentum sein Recht angedeihen lassen; aber sie darf nicht durch romantische Hypothesen, die einem anderen Volk unrecht tun, beeinträchtigt werden. Zum Glücke scheint Phleps-ens Auffassung bezüglich des rumänischen Holzbaues eine vereinzelte Ausnahme zu sein. Denn die unlängst erschienene Besprechung *H. Wührs* in Beiblatt Nr. 152, 4, des *„Berliner Tageblatt“*-es vom 29. März 1936, wenn auch unter dem Einfluß von Phleps, schließt sich unserer Meinung an, daß z. B. bei den Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen, mit Ausnahme des Turmes, nirgends von einem ausgesprochenen, unabänderlichen, fremden Einfluß, noch weniger von einer Herübernahme oder Wiederholung eines fremden Typus oder Charakters die Rede sein kann, er findet den Ursprung der Holzkirchen in dem Bauernhause des Dorfes und glaubt, daß durch eine solche Untersuchung die nationale Selbständigkeit, die die fernen Überlieferungen zu einem neuen, überaus eigenartigen und üppigen Leben umbildet, noch deutlicher sich erweisen ließe.

Gehen wir nun auf zwei madjarische Veröffentlichungen ein. Das Album von *O. Szőnyi: Régi magyar templomok. Alte ungarische Kirchen,* etc. (Budapest, o. J. Ausgabe der Landeskommission für kunsthistorische Denkmäler und der Freunde des madjarischen Buches), enthält 307 Tafeln, 11 Seiten Zusammenfassung in drei Sprachen, einen madjarischen Text (24 Seiten) und schließlich die Beschreibung der Denkmäler. Der Ausländer könnte durch dieses reich illustrierte Propagandawerk den falschen Eindruck des Reichtums der madjarischen Kunstgeschichte gewinnen: in der Tat befindet sich unter den „ungarischen" reproduzierten Kirchen eine ansehnliche Zahl solcher, die nie madjarisch waren, sondern den Sachsen, Zipsern und Slovaken des einstigen Ungarn angehört haben und z. T. heute noch angehören. Bei Kirchen in madjarischem Besitz vermeidet der Verfasser, die Nationalität der ausführenden Künstler zu erwähnen: gewiß in der Überzeugung, daß, wenn er sich nur auf Denkmäler,

deren Künstler sicher Rassemadjaren waren, beschränken würde, ein Album kaum zustande käme. Szőnyi macht sich 1933 der Enteignung von Kunstdenkmälern anderer Völker und anderer Länder schuldig, er schmückt sein Land und Volk mit fremden Federn und, da ihm der Unterschied von „ungarisch“ und „ungarländisch“ bekannt ist (S. 31), macht er sich vorsätzlicher Enteignung schuldig. Den nötigen Unterricht erhielt Szőnyi durch Ilona Balogh 1935, die in das Inventar der madjarischen Holzkirchen die von Szőnyi abgebildeten 6 slovakischen nicht aufgenommen hat und durch die im Auftrage der deutschen Akademie erschienene Publikation: „Die deutsche Kunst in Siebenbürgen“, wo die deutsche Kunst, ungestört durch die Usurpation des Szőnyi'schen Albums, ihr Eigentumsrecht auf die siebenbürgisch-sächsischen Denkmäler weiter aufrecht erhält.

Im Text befaßt sich Szőnyi auf zwei Seiten mit den Holzkirchen, er kennt die neueren rumänischen Publikationen nicht, gibt zu, daß es bei den Madjaren heute keine Holzkirchen mehr gebe und behauptet, daß die madjarischen Holzkirchen die der Nationalitäten des einstigen Ungarn stark beeinflußt hätten. Für diese letzte kühne Behauptung gibt er gar keine Beweise oder Beispiele, höchstens andere irrtümliche Ansichten. Diese patriotische Richtung der madjarischen Kunstgeschichte, welche die sachliche Untersuchung durch vorgefaßte Gedanken ersetzt und die sich die Möglichkeit nicht vorstellen kann, daß die Madjaren von den beherrschten Nationalitäten etwas gelernt hätten, hat einen ungünstigen Einfluß auf die jüngere madjarische Generation gehabt.

Das Werk *Ilona Balogh: Magyar fatornyok* (Madjarische Holztürme, Budapest 1934) ist die ausgedehnteste madjarische Arbeit bezüglich des Holzbaues (99 Seiten Text, 86 Seiten Inventar und 50 Abbildungen). In Ungarn, wo die offiziellen Kreise der Universität und Denkmalpflegekommission bis vor kurzem der Meinung waren, daß die Holzkirchen und die Volkskunst nicht in den Bereich der Kunstgeschichte gehören, zeigt die vorliegende Arbeit viel Mut. Derselben neuen Ansicht ist aber auch die jüngere Generation der Kunsthistoriker. Der wertvollste Teil ist das Inventar, das einen Fortschritt gegenüber dem sehr mangelhaften und fehlerhaften offiziellen Inventar der madjarischen Denkmalkommission bedeutet. Leider ist das Inventar der Verfasserin kein gegenwärtiges, reales, sondern ein retrospektives, es informiert uns nicht, wo heute noch Holztürme oder Holzkirchen bestehen, sondern wo sie auf Grund der Literatur

einst existierten. Auf Grund dieses Inventars konnte ich nur zwei bestehende madjarische Holzkirchen in Siebenbürgen identifizieren, von denen die eine mit Lehm beworfen und getüncht ist. Die Madjaren behaupten doch selbst, daß sie keine Holzkirchen in Siebenbürgen haben. Das Inventar ist auch in anderer Hinsicht irreführend: nicht nur die Holztürme und Holzkirchen werden angeführt, sondern gesondert auch die Holzhelme und die mit Lehm bedeckten Heckenkirchen, dann folgt nach einer jeden die oft wiederholte bibliographische Quelle, der Meistername und die Jahreszahl. Die Abbildungen sind mit Ausnahme von zweien unzulänglich, nur 15 wurden von der Verfasserin selbst oder auf ihre Bestellung ausgeführt.

In dem Text werden fleißig Daten und frühere madjarische Ansichten gesammelt, manchmal ohne die nötige Kritik. Diese Arbeit bereichert unsere Detailkenntnisse, ändert aber unsere Anschauung nicht, sondern bekräftigt sie eher. Die großen Probleme des Ursprungs und der Entwicklung der einzelnen Formen, die vergleichende Untersuchung mit den Denkmälern der anderen Völker von Ost- und Westeuropa, die Probleme der Kunstwissenschaft und Ästhetik scheinen die Verfasserin nicht zu interessieren, eher das Suchen der Belege für die patriotischen Behauptungen Szőnyi's. Eben diese tendenziöse Auffassung ist die Ursache, wenn Ergebnisse mitgeteilt werden, die höchstens Mitleid oder Lächeln erwecken. So behauptet die Verfasserin: „Eine individuelle Schöpfung der madjarischen Holzbaukunst ist die Ausbildung des mit vier Ecktürmchen und mit einfachem Wehrgange gezierten Helmtypus . . .“ „Die Vereinigung der zwei Grundelemente (Galeriehelm und Ecktürme) hat sich in der madjarischen Holzbaukunst vollzogen und zwar die Ausbildung des speziellen, mit Arkaden versehenen Typus in Kalotaszeg . . .“ „Das ausgereifte, ausgebildete Motiv wurde aus der madjarischen Holzbaukunst in die späteren rumänischen und ruthenischen Denkmäler übernommen.“ Die Verfasserin übersieht, daß wir das Motiv des offenen Ganges mit Ecktürmchen bereits im XI. Jahrhundert in der Abbaye des Dames in Saintes und später im XIV. bis XV. Jahrhundert in Saint Pol de Léon bei Kreisker und bei mehreren Kirchen der Bretagne usw. wiederfinden. Es gibt aber auch nähere Beispiele in Böhmen, so bei dem „grünen Torturm“ von Pardubice in Holz, bei dem alten und bei dem neuen Rathaus in Prag, bei der Teynkirche und bei den zwei monumentalen Tortür-

men ebendort, in solidem Material. Das Motiv existierte im näheren und weiteren Ausland bedeutend früher, konnte also nicht in Siebenbürgen erfunden werden, die Frage ist nur, wer es nach Siebenbürgen gebracht hat! Zweifellos die Sachsen. Die evang. sächsische Kirche zu Reghin (Sächsisch-Regen) — 1330 — mit vier Ecktürmchen am Turm hatte auch eine offene Holzgalerie, wie das die Löcher und Konsolen im Inneren des Turmes beweisen. Die sächsische Kirche der Kirchenburg von Hărman (Honigberg) ebenso. Auch bei anderen sächsischen Kirchen der Kirchenburgen wurde die Holzgalerie eingemauert (Prejmer = Tartlau, Hâlchiu = Heldsdorf). Die Einführung des Motivs nach Unghiul Căleatei (madj. Kalotaszeg) ist ebenfalls den Sachsen zu verdanken, vor allem denen von Cluj (Klausenburg). Die sächsische Michaeliskirche von Cluj hatte 1617 in dem Stich von van der Rye einen Wehrgang und vier Ecktürmchen, diesen Wehrgang müssen wir uns ursprünglich offen vorstellen und mit Arkaden, die wahrscheinlich nach dem Brande von 1489 zugemauert wurden. Cluj (Klausenburg) ist die nächste große Stadt von Unghiul Călatei (Kalotaszeg), die Kirche die zweitgrößte von Siebenbürgen, es ist also sehr wahrscheinlich, daß die Einführung des Motivs von hier ausgegangen ist. Von einer „ungarischen" Eigentümlichkeit des Holzturmbaues in Unghiul Călatei kann man auch deshalb nicht sprechen, weil hier nicht ein einziger madjarischer Künstlername bekannt ist. Der alte Name Huedins (madj. Bánffyhunyad: kommerzielles Zentrum von Unghiul Călatei) ist „Hoinden", was ebenfalls auf die Sachsen weist. Die Siebenbürger Sachsen haben aber das Motiv nicht nur in dieser, sondern auch in anderen Gegenden eingeführt: Bistriţa (Bistritz) und Sighişoara (Schäßburg) haben das Motiv 1735, außer den erwähnten Reghin (Kom. Mureş) und Hărman (Kom. Braşov). Von den Sachsen haben die Rumänen es übernommen, ebenso wie die Madjaren. Die madjarischen Holztürme sind gar nicht älter als die rumänischen, im Gegenteil. Die älteste rumänische Holzkirche mit dem genannten Motiv ist die von Budeşti (Maramureş), inschriftlich datiert 1643. Die Verfasserin ist im Datieren der Denkmäler eher tendenziös als unkritisch, indem sie das Alter der madjarischen Türme von Ceuaş (Mezöcsávás) und Baia-mare (Nagybánya) unbegründeterweise hinaufrückt, anstatt den ersten als vom Ende des XVII. und Anfang des XVIII. Jahrhunderts und den zweiten als vom XVIII. Jahrhundert zu datieren

Eine Anzahl von madjarischen Holztürmen werden von ihr nur auf Grund der Glocken und Wetterfahnen datiert, was dilletantisch ist.

Die Holzlauben des Gebäudes, die Arkaden des Turmes und das Tonnengewölbe vom Steinbau abzuleiten und erst in der Renaissancezeit (XVI. Jahrhundert), ist Verirrung oder Tendenz. Strzygowski, Bock, Klaudy halten diese für uralt und vorromanisch. Holzlauben und Tonnengewölbe haben auch die Holzkirchen der Muntenia im XVII. Jahrhundert, wo es keine Renaissancearchitektur gegeben hat. Aber auch in Siebenbürgen sind die Renaissanceschlösser und Kurien überaus selten, die Renaissancekirchen fehlen und gerade in den Komitaten Cluj, Bihor, Maramureş, Turda, wo Holzlauben, Arkaden und Tonnengewölbe am häufigsten bei den rumänischen Holzkirchen vorkommen, muß man sich fragen: wo sind denn solche Schlösser und Adelshäuser, die beeinflussen konnten? Aus dem Steinbau der Gotik können sie nicht stammen, aus der romanischen Periode ebenfalls nicht, weil alle Forscher darüber einig sind, daß die romanischen Kirchen Siebenbürgens nicht gewölbt waren, sondern eine einfache Holzdecke gehabt haben. Woher also? Der Ursprung ist nur in dem uralten Holzbau selbst zu suchen.

Die Zahl der madjarischen Zimmerleute ist gering: in vier Jahrhunderten und in 13 siebenbürgischen Komitaten finden wir nur 25, bei mehreren von ihnen ist es nicht einmal klar, ob sie nicht die Besteller sind (5 von ihnen haben dabei nur geschindelt und repariert). Die Tatsache, daß sie aus anderen Ortschaften kommen, dann die Inschriften im allgemeinen, besonders die lateinischen Inschriften, auch die Bezeichnungen „artifex", „Áts", „Pallér", „kolozsvári ács" etc. lassen uns städtische Meister, nicht Bauern vermuten. Aus diesem Grunde und infolge der mathematischen Genauigkeit der Ausführung, z. B. in Unghiul Căleatei, können wir die Holztürme der Madjaren nicht einmal als authentische Volkskunst betrachten, eher als eine Kunst für das Volk. Der Stil wurde in die Dörfer von städtischen Meistern eingeführt, die Dorfzimmerleute beschränkten sich oft auf das Reparieren und Wiederholen.

Bei der madjarischen Bevölkerung des ehemaligen Ungarn ist die Zahl der hölzernen Glockentürme unvergleichlich größer gewesen als die Zahl der Holzkirchen, u. zw. 543:330, in Siebenbürgen 200:100. Was heißt aber in Siebenbürgen 100 nur literarisch belegte madjarische Holzkirchen für die ganze Vergangenheit im Vergleich mit 1274 bestehenden rumänischen (außer den überaus zahlreichen ver-

schwundenen)? Besonders wenn man vor Augen hat, daß der größte Teil der ungarischen Holzkirchen Heckenkirchen mit Lehmüberzug, einfache, kunstlose Nutzbauten waren, die doch nicht zum wirklichen reinen Holzbau gerechnet werden können. Die Holzarchitektur der Madjaren ist nicht einheitlich (S. 85), ihre wahre Heimat ist nicht Ungarn, sondern Siebenbürgen (S. 47); diese Tatsache aber ist der Nähe und der Blutmischung mit den Rumänen und dem wohltuenden sächsischen Einfluß zu verdanken. Wenn es nicht so wäre, hätten die Madjaren einen gleichentwickelten Holzbau auch in ihren anderen bewaldeten Provinzen, z. B. in Dunántúl, gehabt. Das Inventar der Verfasserin zeigt in Siebenbürgen die meisten Holzdenkmäler im Komitate Mureş, wo die Székler- und die rumänische Bevölkerung sehr gemischt ist und wo, wie Benkő berichtet, mehrere rumänische Dörfer ihre Muttersprache verloren haben; dagegen ist in drei eigentlichen sogenannten széklerischen Komitaten das Inventar arm. Aus „Partium" sind Komitat Sătmar und Bihor die reichsten an Denkmälern, wo eben die Rumänen die Mehrzahl der Bevölkerung bilden. Die Abbildungen der Verfasserin sind aus 28 Dörfern, von denen in 17 die Rumänen die Majorität bilden, fast rein madjarisch sind nur 5, die anderen haben eine gemischte Bevölkerung. Die madjarischen Holztürme sind einfache, nützliche Konstruktionen, aber keine eigentliche Architektur; denn ein Bau ohne Raumschöpfung, wie Schmarsow und andere Kunsttheoretiker dargelegt haben, ist keine Architektur. Die madjarischen Holztürme stehen entweder dicht neben der Kirche oder häufiger ganz isoliert. Holzkirche und Holzturm bilden also keine konstruktive Einheit, das bedeutet: ein verspätetes Stadium der Entwicklung. Den Fortschritt: die wirkliche konstruktive Vereinigung der Holzkirche mit dem Holzturm finden wir aber bei den Rumänen und das ist ein rumänisches Verdienst. Die Madjaren können kein einziges Beispiel anführen. Die rumänischen Holzkirchen und Holztürme sind mit Schnitzereien und Kerbschnitten reich geschmückt, die madjarischen vermeiden die Verzierung (S. 98, 97, 95). Nach alldem kann die Schlußfolgerung gezogen werden: der madjarische Beitrag zur Holzbaukunst Siebenbürgens existiert nicht, von einer eigenen Entwicklung, von einem madjarischen Einfluß kann man unmöglich sprechen; im Gegenteil, die Madjaren sind immer die Empfangenden gewesen, ihre Denkmäler sind in der Vergangenheit auffallend gering an Zahl gegenüber den rumänischen, ihre konstruktiven und dekorativen Eigen-

schaften stehen bedeutend niedriger. Die Schnitzkunst der Madjaren war an diesen Bauten nie hochstehend.

Endlich soll hier die Behauptung der Verfasserin abgewiesen werden, daß die madjarische Wissenschaft die Holzkirchen der Rumänen von Ungarland gar nicht vernachlässigte. In der ganzen madjarischen Literatur finden sich nur 11 Artikel, von denen fünf aus zwei Seiten, die anderen aus 3—6 Seiten bestehen; ein einziger, einschließlich der Abbildungen, aus 31 Seiten; für die Wissenschaft kommen nicht einmal sechs in Betracht; sie sind in der Zeit erschienen, als Dietrichson und Munthe, Seeßelberg, Burgemeister, Bielenstein etc. ihre Publikationen mit vielen Hunderten von Abbildungen und Textseiten erscheinen ließen. Daß die Madjaren fast nichts für das Studium und die Konservierung der Holzbaukunst der Rumänen und Ruthenen von Ungarland getan haben, ist ersichtlich aus madjarischen Stimmen (s. Arch. Ért. 1927, S. 248, von Dr. A. Zádor, St. Csabai: Az erdélyi reneszánsz. 1934, S. 11, V. Myskowszki: Memorandum, 1895, und die madjarische Presse), aber auch aus rumänischen und ruthenischen Stimmen. Al. Shusko beschuldigt die Madjaren geradezu bewußter Zerstörung der ukrainischen Denkmäler („The Art Bulletin“ XV., S. 88, New-York 1933), was auch auf die rumänischen zu passen scheint.

Es ist nicht zu verwundern, wenn unter falschen wissenschaftlichen Voraussetzungen unlängst die Siebenbürger Madjaren bei dem Neubau ländlicher Kirchen den längstverlassenen Kirchenturm mit Holzarkaden und Ecktürmchen auf Veranlassung von oben als „national“ wieder eingeführt haben. Es werden jährlich 3—4 solche Kirchentürme errichtet, die von der madjarischen Landbevölkerung als rumänisch angesehen werden. Das bezeugt uns das Büchlein von *Franz Balázs: A rög alatt* (Turda 1936). In demselben Werke erfahren wir, daß für den madjarischen Holzbau rumänische Zimmerleute aus Câmpeni gebraucht werden (S. 176). Nach 50 Jahren werden außer den als historisch anerkannten, keine rumänischen Holzkirchen mehr vorhanden sein, da sie durch byzantinisierende Backsteinbauten ersetzt sein werden, wie auch bis jetzt geschehen, dann werden die madjarischen Gelehrten für ihre falschen Theorien bezüglich Schöpfung, Einfluß der „nationalen“ Türme, auch den äußeren Schein haben. Die Wahrheit kann aber darunter nicht leiden.

*

Zitieren wir nun zum Schluß einige unparteiische fremde Urteile über die rumänischen Holzkirchen als Ergänzung jener, die wir in der Broschüre: „Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen", (Sibiu 1934), bekannt gemacht haben.

William Anderson, Lund, schreibt in der schwedischen Kunstzeitschrift: „*Konsthistoriska Tidskrift*" 1935, Heft 1, S. 33: „Prof. Petranu, ein Schüler Strzygowski's, auch interessanter Conferencier und Debatteur auf dem Kunsthistorischen Kongreß in Stockholm, hat sich während seiner Wirksamkeit an der Universität in Cluj eifrig mit der Erforschung der Kunstdenkmäler Siebenbürgens befaßt und bei dieser Arbeit die Beschreibung und bildliche Wiedergabe der vielen Holzkirchen des Landes scharf ins Auge gefaßt. Wenn auch nicht vergessen, so waren diese doch verhältnismäßig unbekannt, bis Petranu anfing, dieses aus mannigfachen Gesichtspunkten dankbare Material zu bearbeiten. Rumänien ist (was vor einiger Zeit in diesen Spalten betont worden ist) sehr traditionell, hauptsächlich auch seine Holzkirchen als typische Erscheinungsformen seiner Volkskunst, wie sich solches besonders in der Ausschmückung derselben mit den, für diese Kunst bezeichnenden geometrischen Motiven bemerkbar macht. Es ist eine rein nordische Baukunst, die hier zum Ausdruck kommt, aber zugleich höchst national. Äußerlich haben sie das Gepräge der alle gute Zimmermannskunst kennzeichnenden Gediegenheit, aber sie werden eleganter durch einen schmächtigen Dachreiter mit Galerie und Spitzhelm. Der Dachreiter hat große Ähnlichkeit mit dem gotischen Turm der Steinkirchen; aber es ist klar, daß diese Bauerngemeinden derartige Formen nicht von den Steinkirchen entlehnt haben, sondern, daß sie zumeist verhältnismäßig selbständige Schöpfungen sind, wenn auch einige Analogien nachgewiesen werden können. Wir fangen erst an, in diesen Fragen klar zu sehen. Das ist deshalb wichtig, weil gerade kleine und scheinbar unbedeutende Denkmäler veröffentlicht worden sind; aber auch diese können von Bedeutung werden bei der Erforschung von Nordeuropas größtenteils verlorener und zerstörter Holzbaukunst."

Paul Henry, Professor an der Universität Clermont-Ferrand, ehemaliger Direktor des Französischen Instituts in Rumänien, schreibt in der „*Revue Historique*", Paris 1935, S. 502—503 „. . . M. Petranu combat l'opinion exprimée par des publications hongroises récentes, qui s'attachent à découvrir une flagrante infériorité des Roumains de Transylvanie dans le domaine intellectuel et artistique,

et à justifier ainsi, indirectement, les revendications magyares sur cette province. Le patriotisme est, certes, un sentiment respectable; mais il ne saurait autoriser, sur le terrain scientifique moins qu'ailleurs, des entorses à la vérité. M. Petranu, qui a passé une partie de sa vie à étudier les monuments roumains de l'Ardeal et à les faire connaître dans ses livres et ses albums, a beau jeu pour rétablir, en face de ces affirmations audacieuses, la valeur du patrimoine de ses compatriotes. On pourrait à la riguer trouver chez M. Petranu quelque excès d'indulgence admirative à l'égard de petites églises intéressantes certes, mais somme toute assez humbles: il reste que leur seule présence constitue déjà une refutation des théories incriminées; M. Petranu aurait d'ailleurs pu ajouter deux remarques à son argumentation: d'abord, par quoi en Transylvanie, se manifeste la superiorité artistique des Hongrois? Des monuments les plus remarquables de la province, l'un l'Église noire de Brașov, a été élevé par des Saxons et l'autre, la belle église romano-gothique d'Alba-Iulia (Gyula-Fehérvár), par des Français. Ensuite, supposons admise non pas la valeur de la civilisation hongroise que personne ne conteste, mais sa superiorité, même écrasante, sur celle des Roumains: quelle conclusion en tirer, si non l'illustration de l'oppression exercée depuis le XVI-e siècle par les Nations priviligiées? Toute autre déduction ne serait probante que fondée sur une étude comparative avec l'art des Principautés libres — et, sur ce terrain, de nombreux travaux récents montrent éloquemment que les Roumains ne craignent la comparaison avec personne."

Henri Focillon, Professor der Kunstgeschichte an der Sorbonne, in seinem Briefe vom 2. November 1934 sagt: „Ces églises de bois de l'Ardeal sont charmantes et vénérables, et elles nous apprennent beaucoup. Dans la riche série des édifices du même genre et de la même matière, elles présentent bien des traits originaux que Vous mettez heureusement en lumière." „Vous rendez aux Roumains de Transsylvanie ce qui leur est légitimement dû, comme vous l'aviez déjà fait, avec plus de développement, dans votre étude d'ensemble sur l'art aux pays des Sept Bourgs. Il y a, dans ce résumé de votre pensée, une force concise et pressante, qui emprunte à des faits indiscutables toute sa valeur démonstrative (par exemple: pag. 10). En passant sous silence les églises de bois, Möller est doublement antiscientifique: il méconnait tout un ordre d'architecture dont l'importance n'est plus à démontrer après vous, mon cher Collègue, et

il le méconnait pour des raisons qui n'ont rien à voir avec notre idée de l'objectivité. Quant à l'art populaire, il est bien inutile que je me dise d'accord avec vous."

Jean Alazard, Professor an der Universität Alger, Direktor des Museum f. bild. Kunst, schreibt in seinem Briefe vom 14. Januar 1935: „Je suis vraiement très attiré par ces charmantes églises de bois de Transylvanie dont vous vous êtes fait l'historien; il y a en elles une élégance des formes et un charme qui justifient largement tout ce que vous en dites, en opposition aux thèses hongroises; quand on parcourt la Transylvanie, même rapidement, comme je l'ai fait on est frappé par la vie et l'éclat de la civilisation roumaine." „C'est le témoignage de quelqu'un qu'un voyage en Roumanie a profondément impressionné et qui gardé de l'art roumain un souvenir très vivant."

Geheimrat Dr. *Paul Clemen,* Professor an der Universität Bonn, sagt in seinem Briefe vom 14. Januar 1935: „Sie geben einen überraschenden Überblick über die Würdigung, die die Siebenbürger Denkmäler wie die heimische Forschung im weiteren Ausland gefunden hat. Das, was wir bislang zumeist auf dem Wege über Strzygowski erfahren haben, wird durch die gründliche und umfassende Arbeit der heimischen Forscher ganz außerordentlich erweitert." Derselbe schreibt in seinem, an Univ.-Prof. Dr. Gustav Kisch adressierten Briefe vom 1. März 1936: „Die Arbeiten Ihres Kollegen Coriolan Petranu haben gerade bei dem augenblicklichen Stand der deutschen frühmittelalterlichen Forschung uns wichtiges Material gebracht."

Dr. *Karl Ginhart,* Professor der Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Wien, Dozent an der Universität Wien, Leiter des Kunsthistorischen Instituts der Zentralstelle für Denkmalschutz, schreibt in der Zeitschrift: „*Deutsche Kunst- und Denkmalpflege*" 1935: „Der Verfasser hat sich durch die Veröffentlichung der künstlerisch sehr beachtenswerten Holzkirchen seiner Heimat große Verdienste erworben (vergleiche die Besprechung in dieser Zeitschrift, Jahrgang 1932, S. 238)." „Die Rumänen dürfen sich glücklich schätzen, daß sie noch so viele dieser urtümlichen und oft so graziösen Bauten besitzen, während sie bei uns im Westen schon fast ausgestorben sind."

Dr. *Rudolf Hönigschmid,* Vorstand der tschechischen Denkmalkommission in Prag, sagt in seinem Briefe: „L'ouvrage ‚Bisericile de lemn ale Românilor ardeleni' est appelé à rendre de grands ser-

vices à l'étranger aux historiens désirants de connaître à fond les problèmes de l'architecture roumaine des églises en bois." „Nous vous attestons, que d'après notre opinion, elle a remédié à un besoin longuement éprouvé en touchant quelques problèmes et arguments de l'histoire de l'art en Roumanie aussi bien qu'en Tchécoslovaquie."

Dr. *Erhard Antoni* schreibt in der Zeitschrift „*Klingsor*", 12. Jahr, Heft 5, S. 215, Mai 1935: „Es handelt sich hauptsächlich um deutsche, schwedische und französische Forscher, die zu seinen Behauptungen stehen, auf der anderen Seite um ungarische und ukrainische, die gegenteiliger Meinung sind. Man wird es wohl mit der ersten Gruppe und damit mit Petranu selbst halten müssen, die „den künstlerischen und historischen Wert der siebenbürgischen Holzkirchen" und dann ihre Originalität und ihren nationalrumänischen Charakter anerkennen, wenn auch dies Problem schon durch die unvollständige Aufnahme der Holzkirchen noch durchaus nicht erschöpfend behandelt erscheint. Der Schlußabschnitt, der sich mit den ungarischen und ukrainischen Urteilen befaßt, ist aus einer gewissen Unruhe des Angegriffenen geschrieben, jedoch sind auch die vorgebrachten gegnerischen Äußerungen nicht in der Lage, die persönlich großen Verdienste Prof. Petranus um die Erforschung der siebenbürgischen Holzkirchen irgendwie zu schmälern. Hoffen wir, daß es ihm gelingen wird, diese Kunstdenkmäler restlos zu erfassen und damit zu einer großen und erschöpfenden Überschau zu kommen, die für die siebenbürgische Kunstgeschichte ein dringendes Bedürfnis ist."

Die „*Prager Presse*" vom 3. Januar 1935 bringt über die Veröffentlichungen des Verfassers folgendes: „Beide Werke sind heute die verläßlichste Grundlage unseres Wissens in dieser Frage, weshalb sie auch überall mit großem Anklang aufgenommen wurden. Der Verfasser leistet nun der Wissenschaft einen wertvollen Dienst, wenn er im vorliegenden Heftchen die über seine Bücher lautgewordenen Ansichten der maßgebenden Forscher auszugsweise wiedergibt. Dadurch ist diese wichtige und sehr zerstreute Auseinandersetzung leicht zugänglich geworden."

Andere neuere Äußerungen sind bezüglich der Holzkirchen oder der Publikationen des Verfassers in nachfolgenden Zeitschriften und Zeitungen zu finden: 1. „*Bauamt und Gemeindebau*", 18. Jahrgang, Heft 13, S. A 96, Hannover, 19. Juni 1936. — 2. „*Deutsche Bau-*

hütte", 40. Jahrgang, Heft 11, S. A 126, Hannover 1936. — 3. „*Analecta Ordinis S. Basilii Magni*", Lwów 1935, VI., 1—2, S. 466—468 (T. Mańkowski). — „*Kirjath Sepher*", Jerusalem 1935. — 5. „*Siebenbürgische Vierteljahrsschrift*", 58. Jahrgang, S. 189—90, Sibiu-Hermannstadt 1935. — 6. „*Revue Historique*", XII., 1—3, S. 60 und 77, Bucureşti 1935. — 7. „*Revista Istorică Română*", IV., S. 406, Bucureşti 1934. — 8. „*Arta şi Omul*", II., 16—17, S. 264, Bucureşti 1934. — 9. „*Curentul*", VII., No. 2427 vom 4. November, Bucureşti 1934. — 10. „*Adevărul*", 48, No. 15.584 vom 30. Oktober, Bucureşti 1934. — 11. „*România Nouă*", II., No. 238 vom 3. November, Cluj 1934. — 12. „*Patria*", XVI., No. 258 vom 10 November, Cluj 1934. — 13. „*Aftenposten*", Ukebilag, No. 40—10, vom 3. Oktober 1936, S. 14—15, von O. Olson.

Begriff und Erforschung der nationalen Kunst und die nationale Kunst der Madjaren

Die nationalen Eigentümlichkeiten der Kunst interessierten von Anfang an die genetische Kunstgeschichte. Winkelmann behandelt in seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“ unter den Ursachen der Verschiedenheiten der Kunst unter den Völkern auch den „nationalen Charakter“. Waagen, Kugler, aber besonders Schnaase sind diesbezüglich von Bedeutung. Bei diesem letzteren steht der „Geist der Nation“, d. h. die geistige Eigentümlichkeit sogar an erster Stelle. Ihm gegenüber bleibt auch Winkelmann zurück. Das Problem interessierte immer wieder die Kunsthistoriker der nachfolgenden Generationen, ohne daß der Begriff der nationalen Kunst sich geklärt oder die Methode der Erforschung sich ausgebildet hätte. Die nationale Idee beherrscht die heutige Welt wie kaum zuvor, sie war der Leitgedanke des Weltfriedens,[1] es ist also kein Wunder, wenn die Kunstgeschichte nach einer Jahrzehnte dauernden, durch die Naturwissenschaften beeinflußten formanalysierenden Periode sich wieder der Erforschung der nationalen Kunst zugewendet hat. Wir sind uns heute dessen bewußt, daß „das Nationale zu verflüchtigen eine Versündigung an der Menschheit wäre und an der Natur, die es geschaffen hat“.[2]

Eine besondere Förderung erhielt die Forschung der nationalen Kunst durch die Arbeiten des 13. Kunstgeschichtlichen Kongresses von Stockholm.[3] Die nationalen Merkmale der Kunst verschiedener Nationen wurden herausgearbeitet, wobei auch Methodisches zum Ausdruck kam. Vogelsang unterwarf diese Arbeiten einer Kritik, die

---

[1] *J. Fels,* Begriff und Wesen der Nation. Münster i. W. 1927, S. 132, 1, 2.

[2] Ebenda, S. 139. — Selbst *H. Wölfflin,* der in seinen Werken der Formanalyse eine so überragende Rolle zuweist, schreibt: „Für den Historiker sind es Fragen ersten Ranges und sie dürfen nicht als unkünstlerisch diskreditiert werden.“ Das nationale Formgefühl „spielt in der Kunstgeschichte heutzutage eine beträchtliche Rolle“. Neue Zürcher Zeitung, 1. Sept. 1936.

[3] XIII^e Congrès International d'histoire de l'art. Résumés. Stockholm, 1933. — Actes du Congrès. Ebenda, 1933.

von prinzipieller Bedeutung ist; er fordert vor allem eine einheitliche, klare Formulierung der „Nationalkunst". Versuchen wir auf diesem Wege weiterzubauen! Nationale Kunst ist die Kunst einer Nation, und zwar eine solche, die bestimmte unterscheidende Merkmale der Kunst anderer Nationen gegenüber besitzt. Nun ist es aber nötig, den Nationsbegriff klarzulegen, d. h. aus der unübersehbaren Fülle sich einer für uns brauchbaren Definitionsgruppe anzuschließen. Wir brauchen prinzipiell eine Definition, die keiner Nation Unrecht bezüglich ihrer Nationalkunst tut. Wir sind uns darüber einig, daß die Grenzen der nationalen Kunst nicht zugleich den Staatsgrenzen von einst und jetzt entsprechen müssen. Daher *dürfen wir nicht den politischen Staat und die politische Nation, sondern das Völkische, das Ethnische, als naturgegebene Einheit, als Ausgangspunkt und „Schwerpunkt" betrachten*, oder im Sinne Meineckes[1] die „Kulturnation", welcher ein gemeinsam erlebter Kulturbesitz eigen ist, dessen wichtigste Elemente gemeinsame Sprache, gemeinsame Literatur und gemeinsame Religion ist. Die in der jüngsten innerdeutschen Gegenwart stark hervorgetretene Auffassung, die uns auch bei den Slawen begegnet, geht dahin, daß zur Bestimmung der Volkszusammengehörigkeit auch das Bekenntnis zusammen mit der Sprache nicht genügt, wenn die Abstammung nicht dazukommt. Erwähnen wir nun die Verfasser der verwandten nach uns besten Definitionen: Bluntschli,[2] Br. Bauch,[3] V. Cathrein,[4] I. Seipel,[5] J. Fels,[6] P. Mancini,[7] P. Fiore,[8] P. Roquette-Buisson,[9] Pradier-Fodéré,[10] A. Weiß,[11] Encyclopédie Française 1935.[12]

Br. Bauch sieht in der Nation eine Naturgegebenheit und Kulturgegebenheit. Letztere ruht ebenso auf den natürlichen Bedingungen des Ursprungs- und Blut-

---

[1] *Fr. Meinecke*, Weltbürgertum und Nationalstaat. 8. Aufl. München-Berlin, 1922, S. 1.

[2] *J. C. Bluntschli*, Allgemeine Staatslehre. 6. Aufl. Stuttgart, 1886.

[3] *Br. Bauch*, Vom Begriff der Nation. Kantstudien, Bd. 21, Berlin, 1917.

[4] *V. Cathrein*, Staatslexikon der Görresgesellschaft: Nation. 4. Auflage. Freiburg, 1921.

[5] *J. Seipel*, Nation und Staat. Wien-Leipzig, 1916.

[6] *J. Fels*, a. a. O.

[7] *P. Mancini*, Prelezioni, Napoli, 1851.

[8] *P. Fiore*, Nouveau Droit International Publique. Paris, 1855, t. I.

[9] *P. de Roquette-Buisson*, Du Principe des Nationalités. Paris, 1895.

[10] *Pradier-Fodéré*, Précis de Droit politique et d'économie sociale.

[11] *A. Weiß*, Manuel de Droit International privé. Paris, 1925.

[12] Encyclopédie Française, 1935, Tome X.

zusammenhanges, wie die körperliche Struktur. Leibliche und seelische Ursprungsgemeinschaft finden ihren Ausdruck in der Gemeinschaft der Sprache. Nach V. Cathrein versteht man „das gesamte geistig-leibliche Gepräge, welches einer größeren, durch dieselbe Sprache verbundenen Menschenmenge infolge längerer geschichtlicher Entwicklung eigentümlich ist und sie von anderen Menschengruppen unterscheidet". J. Seipel sieht in der Nation eine „vom Schicksal bis zur Kultur und Spracheinheit zusammengeschweißte Menschenmasse". J. Fels „die innige Vereinigung und gegenseitige Durchdringung von Kulturgemeinschaft und Staatsgemeinschaft in einem Volke". Bluntschli, Kautsky, Lazarus, Wassermann, Boeckh sehen die Sprache als das eigentliche Kennzeichen der Nation an. Die alte französische Auffassung kennzeichnet „Dictionnaire de l'Académie française" von 1740 (Montesquieus und Voltaires Ansichten). Von den neueren fordert P. Fiore Rasse, Sprache, Charakter, Traditionen, Gewohnheiten. P. de Roquette-Buisson Gemeinsamkeit der Rasse, der Sprache, der Religion und wirtschaftlichen Interessen, Pradier-Fodéré dieselbe Religion, Sprache, Herkunft, Moralität. Die Encyclopédie Française von 1935, T. 10. meint: „La race écartée, les éléments objectifs qui comptent vraiment pour la formation d'une nation sont la langue, la religion, les moeurs et les traditions communes." Ähnlich auch A. Weiß. Der Italiener P. Mancini fordert territoriale, Ursprungs-, Gewohnheits-, Spracheinheit, Lebensgemeinschaft und Gemeinschaft des sozialen Bewußtseins.

Die Begriffsbestimmung der Nation war uns deshalb nötig, um die große Ungerechtigkeit zu vermeiden, alle Kunstprodukte eines Völkerstaates mit Hilfe des Begriffs der „politischen" Nation für ein einziges Volk in Anspruch zu nehmen. Solches ist z. B. in der madjarischen Kunstgeschichte leider noch immer nicht vorhanden.[1]

Wenn wir als nationale Kunst die Kunst einer Nation bezeichnet und den Nationsbegriff geklärt haben, bemerken wir, daß nicht jede Nation ihre nationale Kunst haben muß; eine solche kann nur in dem Falle beansprucht werden, wenn sie eigene, von der Kunst anderer Nationen sich unterscheidende Merkmale besitzt. So verneint z. B. L. Réau[2] eine nationale Kunst der Polen und Madjaren vor dem 19. Jahrhundert, P. Paris eine nationale portugiesische Kunst im 19. Jahrhundert. Die nationalen Merkmale sollen aber in der Kunst nicht regional durch Boden und Klima bedingte, sondern *tatsächlich aus dem Nationalwesen abgeleitet sein.* „Aus den nationalen Möglichkeiten solch letzte Konsequenzen ziehen zu können, ist niemals Sache des Wollens, sondern ist Gnade, wie alles Schöpfertum",

---

[1] S. die Universitätsrede von *B. Pósta,* im Jahrbuch der Universität Klausenburg, 1911—12. — *A. Hekler:* A magyar müvészet története (Geschichte der madjarischen Kunst). Budapest, 1934, S. 15.

[2] *L. Réau* in: *Michel,* Histoire de l'art. Tome VIII. I, 270 und II, 1002.

sagt H. Wölfflin. Es gehört zu den schwierigsten Aufgaben, die nationalen Eigentümlichkeiten der Kunst, d. h. *die besondere Art des Sehens, Denkens und Empfindens,* begrifflich zu formulieren oder zu beschreiben. Man vergleiche z. B. die Feststellungen von Taine,[1] Bredt [2] und Puyvelde [3] über das Flämische, die der Wahrheit so nahe und untereinander doch so verschieden sind; es bleibt dahin gestellt, ob die charakteristischen Merkmale derselben nationalen Kunst bei den verschiedenen Forschern die annähernd gleichen sind. H. Tietze's Ansicht,[4] daß die Feststellung der Grundtendenzen eines nationalen Kunsttemperaments sich auf Allgemeinheiten beschränke, die praktisch nicht sehr viel bedeuten, weil sie durch eine große Anzahl von Grenztypen, Zwischenstufen, individueller Ausnahmen fast völlig paralysiert werden — scheint zu pessimistisch zu sein. Eine Frage ist es weiter: ob das Nationale sich in den Werken aller Epochen wiederfindet, oder nur in Blütezeiten, oder in einer Epoche stärker als in der anderen? C. Neumann [5] glaubt, daß das, was deutsche Kunst ist und vermag, man am eindringlichsten aus ihrer mittelalterlichen Gestalt erfahre. „Der Quell mag nicht immer gleichmäßig fließen", doch liegt der Folge der verschiedenen Stile ein Gemeinsames zu Grunde — meint Wölfflin.

Eine weitere Frage ist es, ob die künstlerischen Eigentümlichkeiten einer Nation in ihren Blüteperioden die gleichen bleiben, oder ob sie eine Entwicklung mitmachen. Sind diese z. B. in der deutschen Renaissance die gleichen, wie in der deutschen Romantik? Haben dann alle Kunstwerke einer Nation eine gemeinsame „völkische Handschrift", wie sich Vogelsang treffend ausdrückt,[6] oder nur eine Anzahl, in welcher sie vollkommen zum Ausdruck gelangt?

Die nationale Kunst erfordert nicht unbedingte Originalität ihrer Komponenten, ihrer Einzelheiten, sondern der Gesamterscheinung, der Verschmelzung der Teile; national kann auch ein Mischstil sein. Wenn A. L. Mayer [7] in der Mudéjarkunst die echte spanische Na-

---

[1] *H. Taine,* Philosophie de l'art. 17e Édition. Paris, 1921, Tome I, 225.

[2] *E. W. Bredt,* Belgiens Volkscharakter, Belgiens Kunst. München, 1915.

[3] *L. v. Puyvelde,* Actes du Congrès. Stockholm, 1933, S. 80—90.

[4] *H. Tietze,* Methode der Kunstgeschichte, Leipzig, 1913, S. 439.

[5] *C. Neumann* in: *J. Jahn,* Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Leipzig, 1924, 41—42.

[6] *W. Vogelsang* in: Actes du Congrès. Stockholm, 1933, S. 95.

[7] *A. L. Mayer,* Der spanische Nationalstil des Mittelalters. Leipzig, 1922, Seite 3.

tionalkunst des Mittelalters sieht, die eben dieser Mischung und der Assimilierung der gemischten Bestandteile ihren Hauptreiz verdankt, so können wir auf der entgegengesetzten Seite Europas bei dem Schwestervolk der Rumänen eine ähnliche Gabe feststellen, die auch zu einer nationalen Kunst führte.[1] Ob ein Kunstwerk deutsch oder französisch oder italienisch sei, wird nicht durch die Herkunft seiner Einzelheiten bewiesen, sondern nur durch die Art ihrer Verwendung, ihre Beseelung.[2]

Die Gefahr des subjektivne Hineintragens wird durch Vergleiche mit der Kunst anderer Nationen, mit den anderen Kunstgattungen, sowie durch Mithilfe anderer Forscher auf dem Gebiete der Poesie, Geschichte und anderer Manifestationen des Lebens eingedämmt. Spricht man über bestimmte künstlerische Eigentümlichkeiten einer Nation, so kann das nicht anders geschehen, als auf Grund einer mehr oder weniger vollkommenen Kenntnis möglichst ihrer ganzen Entwicklung.[3] Nationale Kunst fordert auch nationales Bewußtsein als Voraussetzung. Tietze kennt eine amerikanische bildende Kunst, keine aber, die dem noch unklar flutenden Volksgebilde dort die klare Form prägen könnte.[4]

Wir sprachen bisher über nationale, unterscheidende Merkmale, die den Wesenseigentümlichkeiten der Nation entsprechen müssen. Die relative Häufigkeit eines Motivs nationalisiert ebensowenig eine Kunst, wie die Rustifizierung, d. h. die verarmte Ausführung eines fremden Stils. Aber auch nur das bloße Vorhandensein bestimmter nationaler Merkmale berechtigt uns noch nicht, echte nationale Kunst anzunehmen, wofür wir ein eklatantes Beispiel in manchen Kirchen, Palästen und Mauern des Kremls von Moskau[5] besitzen, die mit Berücksichtigung der Tradition zum großen Teil von Fremden ausgeführt worden sind. Ein anderes Beispiel haben wir in dem so spanisch anmutenden Palast de l'Infantado in Guadalajara, welcher von einem Flamen: Juan Guas erbaut wurde. Die nationale Kunst erfordert außer den ausgesprochenen nationalen Merkmalen

---

[1] *C. Petranu* in: „Kyrios". Königsberg Pr., 1936. H. 4, S. 374.
[2] *L. Bruhns,* Die deutsche Seele der rheinischen Gotik. Freiburg i. B., 1924, S. 8.
[3] *E. Heidrich,* Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte. Basel, 1917. S. 97.
[4] *H. Tietze* in: Résumés. Stockholm, 1933. 190. — *H. Wölfflin,* a. a. O.
[5] *L. Réau* in: *A. Michel,* Histoire de l'art. Tome VII. I, S. 318—19. Paris, 1925.

auch nationale Künstler. Der bloße Besitz, oder die Einwirkung des Bestellers allein, auch die Berücksichtigung der Tradition allein, nationalisiert nicht die Kunst eines fremden Künstlers in dem Maße, daß sie Musterbeispiel der nationalen Kunst wird. Die „Denkmäler einer Nation" sind nicht identisch mit den „nationalen Denkmälern". Alle Nationen, auch die größten, besitzen Kunstdenkmäler, die von fremden, d. h. *Künstlern anderer Nationalität* ausgeführt wurden, *diese müssen aber, wenn die Quintessenz der nationalen Kunst festgestellt werden soll, eliminiert werden.* Auch dann, wenn sie bestimmte nationale Merkmale wiederholen, kommen sie nur in zweiter Linie in Betracht: das Nachgemachte darf nicht mit dem aus der Natur Gewachsenen verwechselt werden, denn sie haben ihre Wurzeln in den tiefsten Gründen des nationalen Lebensgefühls, der nationalen Weltbegreifung (Wölfflin). E. Grosse[1] fordert, um die Eigenart der japanischen Kunst zu gewinnen, die Werke der fremden Künstler: der Chinesen und Koreaner, die sich dort niedergelassen haben, zu eliminieren. Armstrong[2] schließt die Grabmäler Heinrich VII. und VIII. von Torrigiano und Rovezzano aus von der nationalen Entwicklung. Heidrich[3] leugnet den flämischen Charakter des Architekturbildes von Antwerpen aus dem Grunde, weil die führenden Künstler nicht Flamen waren: Vredeman de Vries ist in Friesland geboren als Sohn eines Deutschen und die zwei Steenwijks sind ausgewanderte Holländer. Bei der Behandlung der spanischen Kunst des 18. Jahrhunderts findet es P. Paris[4] nicht nötig, den Madrider Königspalast näher zu behandeln, „weil er kein Werk eines Spaniers war". Die Monumente von Susa und Persepolis nennt Grosse[5] nur zur Hälfte persisch, da sie als Künstler ägyptische, durch die Achämeniden gerufene gehabt haben. Clerc[6] und Studniczka[7] heben auf Grund der Namensuntersuchung die starke Vertretung des semitischen Elementes unter Töpfern und Metallarbeitern der Metöken von Attika hervor. — *Der ideale Fall bleibt, wenn starke nationale Eigentümlichkeiten durch nationale Künstler in den Kunst-*

---

[1] *E. Grosse,* Kunstwissenschaftliche Studien, Tübingen, 1900. S. 159.

[2] *W. Armstrong,* Gde Bretagne & Irland. Ars Una. 2e Edition. Paris o. J., S. 70.

[3] *E. Heidrich,* a. a. O., S. 99.

[4] *P. Paris* in: *A. Michel,* Histoire de l'art. Tome VII. II, 734.

[5] *E. Grosse,* a. a. O., 150.

[6] *Clerc,* Les Météques Athéniens. Paris, 1893. 382, 393.

[7] *Fr. Studniczka,* im Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1887, 144.

werken erzeugt werden und wenn auch der künstlerisch maßgebende, einflußreiche Besteller derselben Nation angehört. Aber die Zahl solcher Kunstwerke ist, besonders in der entfernteren Vergangenheit, nicht eben groß, oft ist die Kunstgeschichte nicht im Besitze der Kenntnis der Künstlernamen, geschweige denn der Nationalität der Künstler, manchmal nicht einmal der Besteller. In solchen Fällen muß man sich mit dem Gegenüberstellen der Proportion der bekannten nationalen und fremden Künstler begnügen, vor allem der führenden, oder man ist auf Analogien und Hypothesen angewiesen. J. Neuwirth[1] versucht z. B. den deutschen Charakter der Prager Kunst des 14. Jahrhunderts durch das Zahlenverhältnis von 5:1 von deutschen und tschechischen Steinmetzen, dann durch die deutschen Satzungen der Goldschmiede- und Malerzeche, endlich durch die deutsche Benennung der Stücke, in den böhmischen Rechnungen zu beweisen. In Rumänien kennen wir in fünf Jahrhunderten nicht einmal 100 fremde Künstler,[2] während nur in der Malerei 640 als sicher rumänische bekannt sind. Auf Grund dieser Proportion der von allen Seiten anerkannten nationalen Eigentümlichkeiten[3] und dazu noch der nationalen Besteller können wir mit Recht von einer nationalrumänischen Kunst sprechen. Die nationale Kunst ist nicht immer an einen nationalen Staat gebunden, es hat im 19. Jahrhundert eine nationalpolnische Kunst gegeben ohne einen polnischen Staat, vorher war es umgekehrt. In einem polyethnischen Staat kann die eine Nation von der anderen sich künstlerisch stark unterscheiden trotz des jahrhundertelangen Zusammenlebens, z. B. die Siebenbürger Sachsen mit ihrer abendländischen und die Siebenbürger Rumänen mit ihrer byzantinisierenden Kunst. Die letzteren orientierten sich trotz der Staatsgrenze nach der rumänischen Kunst

---

[1] *J. Neuwirth,* Prag, 2. Aufl. Leipzig, 1912, 28.

[2] *St. Meteş,* Zugravii bisericilor române. Cluj, 1929. — *Al. Lapedatu* in Bulet. Com. Monum. Ist. V. 20, Bucureşti, 1912, 177—83. — *G. Balş,* Bisericile lui Ştefan cel Mare. Bucureşti, 1926, S. 314. Ders., Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacul al XVI-lea. Bucureşti, 1928, S. 379—80.

[3] *G. Millet* in: *Michel,* Histoire de l'art. Tome III/II, 339—41. Paris, 1908. *Ch. Diehl,* in „Revue des Deux Mondes", 15. Juni 1924, 832—46. *Ders.,* Manuel d'art byzantin. Paris, 1926, 753, 765. *H. Focillon,* in „Revue des Deux Mondes", 1925, 164—68. „L'Illustration", Juli 1925. „Revue de l'art". XLII, 15—29, 287—298 *L. Bréhier,* in Journal des Savants", 1923. *P. Henry,* in „Byzantion", 1921, I, 291—303. Von rumänischer Seite die genannten Arbeiten von *G. Balş* und *N. Ghika-Budeşti:* Evoluţia arhitecturii în Muntenia. Bucureşti, 1927—33.

der Moldau und der Walachei. Ebenso wie die Kunstgeographie, kennt die nationale Kunst keine politischen Grenzen.

Wenden wir uns der Feststellung der nationalen Zugehörigkeit der einzelnen ausgewanderten Künstler zu, so betreten wir ein vielumstrittenes Gebiet und es fragt sich da, ob wir allgemeine Richtlinien zur Lösung aufstellen können, oder ob es ratsamer ist, von Fall zu Fall zu urteilen. Soll die Kunstgeschichte nur mit eigenen Mitteln und Methoden arbeiten oder soll sie Soziologie, Vererbungslehre und Rassenkunde berücksichtigen? Am schwierigsten ist es, über solche Kunstwerke zu entscheiden, deren Künstler, Ursprungsland und Besteller unbekannt sind, nicht minder schwer ist aber die Bestimmung nationaler Zugehörigkeit solcher Künstler, über deren Werke und Lebenslauf wir genau unterrichtet sind. Spaniens Kunstgeschichte beansprucht für sich den Kretaner Griechen Teotokopuli, Frankreich die Holländer Claus Sluter, Jongkind und van Gogh, den Brüsseler Philippe de Champaigne, den Schweden Roslin und den Engländer Sisley, die flämische Schule den Mainzer Hans Memling, Italien den Franzosen Jean Bologne, den Spanier Ribera, Rußland die Italiener Quarenghi, Rastrelli, Rossi. Diese Künstler schufen in ihrer neuen Heimat Werke, die mehr oder weniger abweichend von denen sind, die sie in ihrem Ursprungslande geschaffen hätten. Nach diesen gehöre ein Künstler der Kunstgeschichte der Nation an, für welche und in deren Land er am meisten tätig war und nicht seiner eigenen Nation.[1] Die Kunstgeschichte urteilt aber nicht immer mit gleichem Maßstab. Den Maler Munkácsi, der mit 21 Jahren sein Vaterland Ungarn verließ, und nach sechs Jahren Studium und Aufenthalt an den Kunstakademien von Wien und München, dann in Düsseldorf, ununterbrochen 25 Jahre in Paris gelebt und gewirkt hat, finden wir allgemein der madjarischen Kunstgeschichte zugeteilt; seine Zugehörigkeit wird noch durch die deutsche Abstammung seiner Familie (eigentlich Lieb) kompliziert.[2] G. Knuttel[3] suchte beim Stockholmer Kongreß die Kunst van Gogh's wieder für die holländi-

---

[1] *L. Réau,* L'art Russe. Paris, 1921, S. 12.

[2] *D. Malonyai,* Munkácsy Mihály. Budapest, 1907. *K. Kós* schreibt in der madjarischen Kunstzeitschrift „Magyar Iparmüvészet" XIII, 152, 1910: „Er wollte Madjare sein, konnte aber nicht. Er wurde ein internationaler Künstler in Paris. Seine Seele war fremd von diesem Boden. Nur sein Name, seine Herkunft, besser gesagt, seine Heimat war madjarisch, nicht seine Malerei."

[3] *G. Knuttel* in: Actes du Congrès, Stockholm, S. 223—27.

sche Nation in Anspruch zu nehmen und zwar durch Untersuchung und Beantwortung dieser Fragen: 1. Was hat er schon in seinen holländischen Jahren erreicht? 2. Warum zieht er nach Frankreich? 3. Was gibt ihm Frankreich? 4. Wie verhält er sich geistig zu den Kunstsphären beider Länder? Solche und ähnliche gründlich durchgeführte Untersuchungen von Fall zu Fall als Hauptproblem der Analyse und nicht als sekundäres Problem einer allgemeinen Künstlermonographie und ohne nationale Voreingenommenheit, könnten ungemein viel helfen, die nationale Zugehörigkeit der einzelnen ausgewanderten Künstler klarzulegen. Knuttels Untersuchung beweist, daß die Kunstgeschichte mit eigenen Mitteln noch sehr viel erreichen kann.

Die größte Vorsicht ist eben bei den sogenannten akklimatisierten, absorbierten, assimilierten, nationalisierten Künstlern nötig. Und diese ist um so berechtigter, als eine beträchtliche Anzahl von Soziologen und Historikern als Merkmal der Nation die gemeinsame Abstammung bezeichnen und als die Vererbungslehre nicht mehr daran glaubt, daß Erziehung und Umwelteinflüsse imstande wären, die eingeborenen Eigenschaften an sich zu ändern. Die maßlose Überschätzung der Erziehung und die dementsprechende Verkennung der Erbanlagen gehört nun einmal mit zu dem Evangelium des 19. Jahrhunderts und zu seinen grundlegenden Irrtümern. Die Veränderungen, die die Umwelt hervorbringt (Modifikationen genannt), sind, im Gegensatz zu den Lehren Lamarck's nicht erblich.[1] Montesquieus Auffassung, daß der größte Anteil der Differenzierung der einzelnen Völker auf das Klima fällt, wird von Gobineau, Souffret, Matiegka und andere bestritten.[2] Schon Taine nahm für die Völker beharrende Rasseneigenschaften an, leider lassen sich Werturteile über diese in allgemeingültiger Prägung überhaupt nicht gewinnen.[3] Meinecke und Seipel kennen zwar Assimilationen, es ist aber fraglich, durch wieviel Generationen Blutmischung erforderlich ist, um jemanden als absorbiert ansehen zu können, anderseits wissen wir aber, daß die Rassen durch Mischung nicht verloren

---

[1] *Baur-Fischer-Lenz,* Menschliche Erblichkeitslehre. München, I. 1927, II, 1931. *P. Schultze-Naumburg,* Kunst und Rasse, München, 1935, 13, 15, 16, 154.

[2] *Matiegka* in: Die Gleichwertigkeit der europäischen Rassen. Prag, 1935, 13—27, 49—66, 87—108.

[3] *P. Schultze-Naumburg,* a. a. O., 36, 156.

gehen, sondern nur neue Kombinationen erzeugen[1] und daß der Nationalisierte nicht den Geschmack, das Temperament, die Instinkte und affektive Vorlieben seines Ethnikums verliert.[2] *Aus diesen Gründen kann die Kunst des nationalisierten Künstlers nicht als Schulbeispiel echt nationaler Kunst angesehen werden.*

Die Erforschung nationaler Eigenschaften in der Architektur stellt uns vor besondere Fragen. Zuerst ist hier häufig die Verwechslung von nationalem und regionalem[3] Kunstcharakter. Aus der Tatsache, daß gewisse Dachformen und Materialien in den Bauten eines Landes angewendet werden, kann man eher auf das Klima und auf die Bodenbeschaffenheit als auf nationale Eigentümlichkeiten schließen. Auch aus der durch die Liturgie genau vorgeschriebenen Form und Einteilung eines Kirchengebäudes läßt sich nicht auf nationale Merkmale schließen, weil diese nicht auf einer besonderen Art des künstlerischen Sehens und Auffassens beruhen; die letzteren liegen in der subjektiven Freiheit und nicht in der objektiven Gebundenheit. Ein anderes Problem bietet die Tatsache, daß in der Baukunst an demselben Werke eine Anzahl von Künstlern teilnehmen, die auch von verschiedener Nationalität sein können. Nationale Züge lassen sich hier ebenso in dem Ganzen, wie in den Einzelheiten feststellen, doch entscheidet hier die Nationalität und Arbeit des Schöpfers und Entwerfers des Ganzen, also im Mittelalter der „magister lapicida" der Werkmeister (in Österreich der Kirchenmeister), später der „architectus", dem alle anderen untergeordnet sind. Der ideale Fall ist freilich, wenn nationale Künstler nationale Eigentümlichkeiten in ihren Bauten erzeugen, wobei auch der künstlerisch mitsprechende Besteller derselben Nation angehört. Ein Bauwerk als Ganzes kann aber auch dann als national angesehen werden, wenn die untergeordneten, ausführenden Künstler fremden Ursprungs sind. Der nationale Charakter des Heidelberger Schlosses wurde nie bezweifelt, obzwar hier Colin de Malines mitgewirkt hat. Ebenso beim Schloß von Fontainebleau. Der Besteller allein nationalisiert kein Kunstwerk, manchmal ist aber die Kunstgeschichte geneigt, auch ohne Kenntnis des Baukünstlers auf Grund der zweifellosen

---

[1] *H. Hoffmann,* Charakter und Umwelt. Tübingen, 1928. — *Ders.,* Über Temperamentvererbung. München, 1923.

[2] *I. Făcăoaru,* Soziale Auslese, Cluj, 1933.

[3] *H. Swienicickij* in: Actes du Congrès, Stockholm, 1933, 92.

Eigentümlichkeiten und des nationalen Bestellers ein Werk als national anzunehmen.

In dem gegenwärtigen Stand der Forschung kann keine ausgebildete Methode der Erforschung nationaler Kunst geboten werden, nur Gedanken und Anregungen zu einer solchen. Unsere Absicht war, das Problem möglichst vielseitig nach gewissen leitenden Prinzipien zu schildern, um uns zu vergegenwärtigen, wieviel nüchterne Arbeit noch nötig ist, damit wir dem Ziele näherkommen.[1]

Die nationale Kunst der Madjaren

Nachdem wir bisher das Problem der nationalen Kunst grundsätzlich behandelt haben, wählen wir nun zum Gegenstand der Behandlung eben die Kunst einer Nation, deren Beurteilung oft die größten Widersprüche und Verwirrungen hervorgerufen hat: die madjarische Kunst. Die kunsttheoretischen Aufsätze über „nationale Kunst" der madjarischen Schriftsteller Ferenczi,[2] Alexander,[3] Lyka,[4] Kos,[5] Somogyi[6] und der Kunstzeitschrift „Müvészet"[7] sind vollkommen in unserem Sinne, weil sie das Ethnische, manchmal sogar die Rasse zum Ausgangspunkt wählen. Auch die größten madjarischen Kunsthistoriker der Vorkriegszeit: Henszlmann,[8] Pasteiner,[9] Marczali,[10] Fraknói,[11] Pulszky,[12] Myskovszky,[13] Eber,[14] Szana[15] vertreten

[1] Die vorliegende Arbeit wurde vom Verfasser auf dem 14. Internationalen Kunstgeschichtlichen Kongreß in Bern am 5. September 1936 vorgelesen. Der jetzt folgende Teil ist neu und ist in den „Südostdeutschen Forschungen", München, 1937, mit dem vorherigen erschienen. (Bd. II, S. 83—88.)

[2] *J. Ferenczi*, Nemzeti jellemvonás a szépmüvészetekben in: „Erdélyi Múzeum 1900, XVII, S. 125.

[3] *B. Alexander*, Die bildenden Künste: „Ungarn". Budapest, 1918.

[4] *K. Lyka*, Kis könyv a müvészetröl. Budapest o. J., S. 241.

[5] *K. Kos*, Nemzeti Müvészet: „Magyar Iparmüvészet", 1910, XIII, 150.

[6] *N. Somogyi*, A fajok harca és a müvészet: „Müvészet", 1914, XIII, 392—99.

[7] 1903, II, 71.

[8] *E. Henßlmann*, Magyarország ókeresztyén, román és átmeneti stilü müemlékeinek rövid ismertetése. Budapest, 1876, 5.

[9] *J. Pasteiner*, Nemzeti elem a régi hazai müvészetben: Müvészi Ipar, 1885/6.

[10] *H. Marczali*, Magyarország az Arpádok korában. Budapest, 1896, 636, 638.

[11] *W. Fraknói*, A Hunyadiak és Jagellók kora. Budapest, 1896, S. 634.

[12] *F. Pulszky*, Magyarország Archaeológiája. Budapest, 1897, II, S. 138 bis 139, 147.

[13] *E. Myskovszky*, A magyar képzömüvészet története. Budapest, 1906, 37.

[14] *L. Eber*, Erdélyi szobrászati emlékek „Müvészet", 1909, 171.

[15] *T. Szana*, Száz év a magyar müvészet történetéböl. Budapest, 1901, 372.

dieselbe Auffassung: sie verneinen ausdrücklich die Existenz einer nationalen madjarischen Kunst im allgemeinen oder in den einzelnen Perioden, weil sie nicht Ausdruck der nationalen Seele, sondern zumeist das Produkt der völkisch fremden Künstler ist. L. Réau ist auch derselben Ansicht.[1] Die allgemeinen kunstgeschichtlichen Darstellungen tragen in der Zeit zumeist nicht den Titel: „Geschichte der madjarischen Kunst", sondern fast immer „Geschichte der Kunst in Ungarn" oder „Ungarns kunsthistorische Denkmäler" oder „Die Archäologie Ungarns", „Die bildende Kunst Ungarns", so bei Pasteiner, Czobor-Szalay, Henszlmann, Forster, Myskowszky, Divald, Pulszky. Es ist uns hier nicht möglich, ihre klare Stellungnahme anzuführen; wir beschränken uns auf einige von ihnen. Pasteiner schreibt: „Von wirklich nationaler Kunst bezüglich der Architektur und des Kunstgewerbes kann keine Rede sein." Fr. Pulszky: „Die reine madjarische Rasse hatte nie Sinn für bildende Kunst: der madjarische Edelmann war immer ein Herr; er verstand zu befehlen, heldenhaft zu streiten, zu politisieren und das Feld bebauen zu lassen, überließ dagegen den Handel und die Wissenschaft, die Kunst und das Gewerbe dem Bürgertum, d. h. den eingewanderten und in das Madjarentum eingeschmolzenen Elementen." In ähnlichem Sinne urteilt auch Fr. Irmei.[2] L. Eber: „Es ist eine längst anerkannte Tatsache, daß man von einer Geschichte der madjarischen Kunst nicht sprechen kann, denn in den bei uns bestehenden Schöpfungen der bildenden Kunst sind es keine solchen speziellen charakteristischen einheitlichen Züge, welche wir wirklich als unsere bezeichnen könnten. Inmitten der von mehreren Seiten, von näher und weiter kommenden internationalen Einflüssen war das Madjarentum nicht fähig, aus den fremden Elementen Neues zu schaffen, das seine nationalen Eigentümlichkeiten zum Ausdruck bringe." B. Alexander: „Von einer spezifisch madjarischen bildenden Kunst vor dem 19. Jahrhundert kann überhaupt nicht gesprochen werden." „Wir haben weder eine spezifisch madjarische Baukunst, noch auch eine bodenständige Malerei und Skulptur, wenn auch Verheißungen auf solche, besonders in der Malerei, nicht fehlen."

In derselben Zeit aber gab es auch eine Minderheit madjarischer

---

[1] *L. Réau* in: *A. Michel,* Histoire de l'art. T. VIII/3, 1002.
[2] *Fr. Irmei,* „Archaeológiai Értesitö. U. F.", 1886, VI, 160—61.

Schriftsteller, die an die Möglichkeit einer „madjarischen" Kunst glaubten, ihr Ausgangspunkt war eben nicht das Ethnische, sondern das Geographisch-Politische, manchmal sogar noch mehr: „der madjarische Besitz und die madjarische historische oder private Beziehung„[1] (das war der Gesichtspunkt der Ausstellung madjarischer historischer Goldschmiedekunst 1884). Die bekannte Monographie Szendrei's:[2] „Magyar Mükincsek" (= Madjarische Kunstschätze) behandelt zusammen die Kunstdenkmäler der Sachsen und Madjaren, ohne die nationale Zugehörigkeit der einzelnen Denkmäler streng zu scheiden, vielleicht mit der stillen Begründung, daß Siebenbürgen damals (1901) zu Ungarn gehörte. B. Pósta[3] hat sich in seiner Universitätsrede von 1911 klar ausgedrückt: „Da die madjarische Nation die Gesamtheit der das madjarische Land bewohnenden Völker ist, bildet die Kunst, deren Denkmäler auf diesem Boden aufbewahrt sind, die Kunst dieser Nation." Wir sehen also: der Begriff der politischen Nation wird bewußt auf die Kunst der nichtmadjarischen Völker, welche mehr als die Hälfte der Bevölkerung Ungarns ausmachten, angewendet.

Der Friedensvertrag von Trianon zerstückelte Ungarn zugunsten der Nationalstaaten. Die natürliche Folge davon wäre gewesen, daß die madjarische Kunstgeschichtsschreibung aufgehört hätte, die Kunst der verschiedenen Völker, die nicht einmal politisch mehr zu ihnen gehören, in ihren Bereich aufzunehmen, mit Ausnahme freilich der madjarischen Minderheiten der Nachfolgerstaaten. Wir können aber gerade das Gegenteil davon wahrnehmen: jene oben geschilderte Auffassung der früheren Minderheit ist jetzt vorherrschend geworden. Alles ist madjarische Kunst, was im Ungarlande von gestern geschaffen wurde, gleichgültig, welcher Nationalität die schaffenden Künstler angehört haben, und gleichgültig, ob das Gebiet, auf welchem die Kunstdenkmäler entstanden, heute zu Ungarn gehört oder nicht. T. Gerevich ist der maßgebendste madjarische Kunsthistoriker, als Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Budapest, als Präses der Landesdenkmalkommission und des Mad-

---

[1] *Fr. Irmei,* Ebenda.

[2] *J. Szendrei,* Magyar Mükincsek. Budapest, 1901.

[3] *B. Pósta,* A magyar nemzet és a müvészetek. Jahrbuch der Universität Klausenburg 1911—12.

jarischen Instituts von Rom. Seine Auffassung der madjarisch-nationalen Kunst kommt am besten in seinem, auf dem XIII. Kunsthistorischen Kongreß von Stockholm gehaltenen Vortrag[1] wie auch in seinen Schriften zum Ausdruck. Er hält es „vom Standpunkte der madjarischen Kunst für irrelevent, ob ein Künstler, welcher in der madjarischen historischen und kulturellen Gemeinschaft gelebt und geschaffen hat, tatsächlich madjarischer Abstammung war" oder nicht[2] und gelangt zur Formel: fremder Pflug — madjarische Ähre.[3] Der andere Professor für Kunstgeschichte an der Universität Budapest, A. Hekler, schreibt 1934 in der Einleitung seiner „Geschichte der madjarischen Kunst":[4] „Wenn wir von madjarischer Kunst sprechen, so tun wir das nicht im Sinne der Rasse oder Sprache, sondern in nationalem Sinne, indem wir darunter die Gesamtheit aller auf dem Gebiete unseres Vaterlandes lebenden Völker, welche die historische und geographische Schicksalsgemeinschaft in eine höhere Einheit zusammengeschweißt hat, verstehen." Sein „nationaler" Begriff beseitigt also die Rasse und Sprache; unter „Vaterland" versteht er aber nicht das jetzige Ungarn, sondern jenes der Vorkriegszeit. Es ist nur zu verwundern, daß er nicht das (noch größere) Ungarn Ludwig des Großen meint. Es überrascht uns nicht, wenn unter solchen geistigen Führern die jüngere Generation Werke erscheinen läßt, die solche Titel führen: „Die alte madjarische Malkunst", „Geschichte der madjarischen Kunst", „Die madjarische Holzskulptur des Mittelalters", in welchen die Kunstdenkmäler der Zipser, der Siebenbürger Sachsen und sonstiger Deutschen massenhaft angeführt werden. In diesen Veröffentlichungen finden wir hier und da ihre vermeintliche Rechtfertigung dieses Verfahrens; so bei Kampis:[5] „Wir wollen nicht mit strenger Genauigkeit die Nationalität dieser mittelalterlichen Meister nachprüfen . . .", „wenn auch der Großteil unserer Meister deutscher Nationalität war . . ." und nun die Begründung: „Sogar die deutschen Meister verdanken ihre Formensprache jenem Kulturmilieu." Wir lesen bei Genthon:[6] „Unter den

---

[1] XIII^e Congrès international d'histoire de l'art. Actes. Stockholm, 1933, 49.

[2] *T. Gerevich*, Von der älteren ungarischen Kunst. „Ungarische Jahrbücher" 1925, V, 175.

[3] *Ders.*, A magyar müvészet jelentösége: „Magyar Szemle", 1927, I/3, 252.

[4] *A. Hekler*, A magyar müvészet története. Budapest, 1934, 14.

[5] *A. Kampis*, A középkori magyar faszobrászat. Budapest, 1932, S. 71, 72, 20.

[6] *St. Genthon*, Régi Magyar Festömüvészet. Vác, 1932, S. 17.

Malern gab es auch solche deutscher Zunge, es ist auch möglich, daß diese die Mehrzahl ausmachten. Für uns ist das nicht wichtig." Seine Begründung: Der größte Teil der Denkmäler entstand auf madjarischem Boden durch die Hand des lokalen Meisters! Wir könnten diese Serie fortsetzen, es ist aber nicht nötig.

Kurzum: In der Nachkriegszeit ist die allgemeine madjarische Auffassung der Kunstgeschichtsschreibung jene von Gerevich und Hekler, die sich auf die Definition der politischen madjarischen Nation stützt. Es sind dies keine vereinzelten Fälle, sondern allgemein verbreitete madjarische Ansichten. Was ist die Folge davon? Der ausländische Forscher entdeckt mit Staunen dieselben Kunstdenkmäler einmal in den Handbüchern der madjarischen, ein andermal der deutschen Kunstgeschichte, wie auch in der tschechslowakischen Kunstgeschichte. Denken wir nur an die Georgsstatue der Brüder Martin und Georg von Clussenberch! Wir finden sie ebenso gut in den deutschen, wie in den madjarischen und tschechischen Handbüchern abgebildet.[1] Die Kronstädter „schwarze Kirche" und die Kirchenburgen der Siebenbürger Sachsen finden wir ebenso gut in den deutschen, wie in den madjarischen Handbüchern abgebildet und erläutert. Es ist aber klar, daß dieselben Denkmäler nicht zu gleicher Zeit der nationalen Kunst von zwei oder mehreren Nationen angehören können, sondern nur einer einzigen. Die Ursache dieser Tatsache kann nur auf der Ungerechtigkeit der einen Seite oder auf der Verschiedenheit des leitenden Prinzips beruhen. Es ist nun unsere Aufgabe, diesen leitenden Grundsatz madjarischer Kunsthistoriker einer Kritik zu unterwerfen.

Es fällt in dem ersten Augenblicke auf, daß die madjarische offizielle Definition der Nation in einem merkwürdigen Gegensatz zu der großen Mehrzahl der allgemein anerkannten Definitionen der Welt steht, da sie Herkunft, Sprache, Religion mißachtet. Wie J. Fels dargelegt hat, hat sich der Nationsbegriff überall ständig weiterentwickelt; nur Ungarn hält auch heute noch fest an den Begriff der „politischen Nation", der „Staatsnation", des „Machtstaates", des „Völkerstaates" von gestern nach dem Deák'schen Grundgesetz (Landesgesetzsammlung von 1868, XLIV, 270) usw., heute mit der Be-

---

[1] Siehe auch madjarische Handbücher von *Divald, Péter, Hekler, Szönyi* usw., wie das deutsche Werk „Die deutsche Kunst in Siebenbürgen", herausgegeben von *V. Roth*, Berlin, 1934, und „L'art Tchécoslovaque", Prag, 1926.

gründung J. Szekfüs,[1] daß „Ungarn sonst das Zeugnis von einem Niedergang ablegen, seine Vergangenheit und Zukunft verraten würde“, obwohl das Ungarn von 1936 kein Nationalitätenstaat ist, wie früher, sondern — trotz seiner ansehnlichen Minderheiten — ein Nationalstaat. Die neue Sachlage, die geschichtlich bedingt ist, kann aber nicht durch Festhalten an einer veralteten Definition der madjarischen Nation, die nicht mehr der Wirklichkeit entspricht, verschleiert werden. Die madjarische Definition ist ein Anachronismus in der heutigen, von der nationalen Idee beherrschten Welt.

Das Vorkriegsungarn war tatsächlich kein Nationalstaat, sondern ein Völkerstaat, von dessen Landbevölkerung zur Zeit Joseph II. nur 29 % madjarisch waren.[2] Noch knapp vor dem Weltkriege hatte sich, trotz der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert stets zunehmenden Madjarisierung, nur etwa die Hälfte als madjarisch bekannt.[3] Der Staat hat also — um mit Spann zu sprechen — aus seinen Bewohnern keine eigentliche Nation gebildet, da dieser Staat von seinen Nationalitäten von innen heraus bekämpft wurde. Vollkommen ist eine Nation nur da, wo Staat und Nation zusammenfallen — sagt Vierkandt; in seinem Sinne konnte Ungarn auch aus dem Mangel an kultureller Einheit keine vollkommene Nation sein: die Rumänen mit ihren separatistischen, dako-rumänischen Bestrebungen und byzantinischer Kirchenkultur, die Siebenbürger Sachsen mit ihrer deutschen Kultur, Gesinnung, Sprache, evangelischer Religion und Absonderung den Ungarn gegenüber, usw. — alles beweist, daß Ungarn Bruchteile verschiedener Nationen umfaßte, aber keine wirkliche Nation gebildet hat, ebenso wie das Mausbach von Österreich behauptete. Auch im Sinne Seipels hat Ungarn keine „Nation“ gebildet: es war keine „bis zur Kultur und Spracheinheit zusammengeschweißte Menschenmasse“, denn der größte Teil der Bevölkerung konnte nicht madjarisch, von gemeinsamer Kultur gar nicht zu reden. Die Nationalitäten verloren als Masse gar nicht ihre Sprache,

---

[1] Ungarische Jahrbücher. XIV (1934), 351.

[2] *O. A. Isbert,* Ebenda, S. 177.

[3] *J. Bud,* Ungarns Bevölkerung: „Wirtschaftliches und Kulturelles aus Ungarn“. Vorträge des VII. Internationalen Wirtschaftskurses. Budapest, 1913. Vgl. auch *K. Schünemann,* Die Entstehung des Städtewesens in Südosteuropa. Oppeln, 1929, I.

Sitten, ihr Volksbewußtsein; im Gegenteil: die große Mehrzahl isolierte sich von den Madjaren, lebte ihr Eigenleben, wie das besonders auf die Siebenbürger Sachsen und Rumänen zutrifft. Die „kulturelle Gemeinschaft", die „höhere Einheit", „das madjarische Kulturmilieu" sind leere Worte. Die madjarischen Historiker geben gerne zu, daß die meisten Stadtgründungen in Ungarn und Siebenbürgen, dann die Einführung des städtischen Lebens, des Gewerbes, der Künste hauptsächlich auf die deutschen Einwanderer zurückzuführen sind, die das Eindringen der Madjaren (ob sie adelig oder nur Lehrlinge waren), in ihre Städte verhindert haben. Es ist bezeichnend, daß ein Landtagsartikel von 1608 den madjarischen Adeligen den Ankauf von Häusern in den Städten ermöglichen mußte.[1] „Die Behauptung, daß die Sachsen in den siebenbürgischen Städten durch acht Jahrhunderte mit den Madjaren vermischt gelebt hätten und daher ihre Kunstbetätigung mit der der Madjaren in engster Wechselbeziehung gestanden hätte, erledigt sich für den Kenner der Geschichte der sächsischen Städte als unzutreffend von selbst", schreibt J. Bielz.[2] Eine der größten Ungerechtigkeiten und zugleich Undankbarkeiten ist es, diese hervorragenden Kulturträger als vom madjarischen Kulturmilieu beeinflußt hinzustellen, da gerade die Madjaren ihnen so außerordentlich viel verdanken. L. Szádeczky schreibt: „Das, was in Siebenbürgen im Laufe der Jahrhunderte im Kunstgewerbe und in der Kunst geschaffen wurde, ist unleugbar in erster Linie die Arbeit der Sachsen, dieses bürgerlichen stadtbildenden Elementes."[3]

Wir sahen, wie unhaltbar der madjarische Begriff der Nation ist, auf welchen sich die heutigen madjarischen Kunsthistoriker stützen. Die Folgen dieses Standpunktes sind: Verwirrungen, Ungerechtigkeiten durch zwei- oder dreimaliges Vorkommen desselben Denkmals in der Kunstgeschichte verschiedener Nationen, zu gleicher Zeit aber Unzufriedenheiten, Reklamationen, Proteste seitens der Nachfolgerstaaten und anderer, die die Kunsthistoriker Ungarns damit beschuldigen, daß sie ihr Land und Volk mit fremden Federn schmükken. Man denke nur an den Streit der deutschen und madjarischen

---

[1] *L. Szádeczky,* Iparfejlödés és a céhek története. Budapest, 1913, S. 22—23. Vgl. auch *K. Schünemann,* a. a. O.

[2] *J. Bielz,* „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift", 59, S. 148—15, 1936.

[3] *L. Szádeczky* in „Erdély" 1903.

Zeitungen und Zeitschriften über die Nationalität von Martha Eggerth[1] und Franz Lißt.[2] Wohin würde es führen, wenn die Nachfolgerstaaten alle madjarischen Kunstdenkmäler und Künstler von Siebenbürgen, Banat, Slowakei in ihre nationale Kunstgeschichte aufnehmen würden? Jeder ernste Gelehrte wird doch zugeben müssen, daß durch einen künstlichen, veralteten Nationsbegriff das Kunstwerk seine ursprüngliche Nationalität nicht verliert und daß die bloß historische oder private Beziehung, der Besitz von einst oder jetzt ein Kunstdenkmal noch gar nicht nationalisiert. Der sächsische, so verdienstvolle Kunsthistoriker Viktor Roth erhob 1931 und 1935 sein autorisiertes Wort,[3] der Verfasser öfters, vor allem durch zwei Proteste auf dem XIII. Internationalen Kongreß der Kunsthistoriker in Stockholm.[4] Es folgte darauf nach dem Kongreß eine madjarische Erwiderung mit persönlichen Angriffen von T. Gerevich,[5] dem wieder durch eine Broschüre geantwortet wurde.[6] Auch andere nahmen teil an der Diskussion in verschiedenen Zeitschriften, zwei von der jüngsten madjarischen Generation: A. Kampis und besonders J. Bíró (Braun) gingen so weit, daß sie von unwürdigen, die wissenschaftliche Ethik tief verletzenden Mitteln in der Diskussion Gebrauch machten (sinnverändernde Verstümmelung von Zitaten, Zuschreibung und Bekämpfung von nie getanen absurden Behauptungen usw.), die freilich vom Verfasser bloßgelegt wurden.[7] Sehen wir von dieser bedauerlichen Entartung der Diskussion von madja-

---

[1] „Erdélyi Hirlap vom 12. April 1933.

[2] „Zeitschrift für Musik" 1935. — „Burgenländische Heimatblätter", Lißt-Gedenkheft. 5. Jg. Nr. 2, S. 21—67. — *H. Engel*, Lißt. Potsdam, 1936.

[3] *V. Roth* in „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt" vom 5. Mai 1931 und in „Sieb. Vierteljahrsschrift" 58, S. 183, 1935.

[4] XIII[e] Congrès international d'histoire de l'art. Actes du Congrès. Stockholm, 1933, S. 52, 133 und 293. — *C. Petranu*, Die siebenbürgische Kunstgeschichte und die Forschungen Strzygovskis. „Strzygovski-Festschrift". Klagenfurt, 1932. *Ders.*, Les églises de bois du département d'Arad. Sibiu, 1927. — *Ders.* in der „Zeitschrift für Kunstgeschichte", Berlin, 1935, Bd. 4, Heft 3, S. 154—56.

[5] *T. Gerevich*, Erdélyi Müvészet: „Magyar Szemle" XXII. 2, S. 225—41. Budapest, 1934.

[6] *C. Petranu*, Discuţii asupra sintezei artei ardelene. Răspuns d-lui T. Gerevich. Cluj, 1935.

[7] *C. Petranu* in: „Gând Românesc". Cluj, 1934, II. 5 und 1936, IV. 2., auch in der madjarischen Zeitung „Ellenzék" vom 22. März 1936.

rischer Seite ab (die löblicherweise von keinem maßgebenden madjarischen Gelehrten öffentlich aufgegriffen wurde), so ist doch zu bemerken, daß die genannte Auffassung der „madjarischen" Kunst nicht nur anderen Nationen Unrecht tut, sondern auch die Auswahl der Denkmäler für die Feststellung des Nationalcharakters der madjarischen Kunst unmöglich macht, weil sie eben die Berücksichtigung des Völkischen mißachtet oder ausschließt. Wenn die madjarische Kunstgeschichtsschreibung weiterhin das Schloß von Hunedoara (Vajdahunyad) für ein nationales Kunstwerk hält (der Entwurf ist Werk eines Franzosen, die Ausführung ist deutschen Händen zu verdanken, der Besteller war völkisch ein Rumäne), so kann sie nie zu einem befriedigenden Ergebnis gelangen. Die nationale madjarische Kunstgeschichte darf sich nur oder in erster Linie nur auf sicher völkisch-madjarische Kunstprodukte beschränken. Es ist wahr: die Zahl solcher Werke ist nicht eben groß (während in anderen Ländern die fremden, d. h. nichtnationalen Künstler nur ausnahmsweise arbeiten, ist es in Ungarn umgekehrt gewesen). Durch Heranziehung der madjarischen Volkskunst könnte man aber das Untersuchungsmaterial vermehren; diese berücksichtigen aber die madjarischen Kunsthistoriker zu wenig, einige sind der alten Ansicht, daß die Volkskunst sie nichts angehe, sondern die Ethnographen. Erst nach Untersuchung dieses selektionierten Materials könnte man feststellen, ob die madjarischen Autoritäten der Vorkriegszeit und der Franzose L. Réau, die die Existenz einer nationalen madjarischen Kunst leugneten, recht haben oder nicht. Freilich darf das Nationale nicht mit dem Regionalen verwechselt werden, auch nicht mit Äußerlichkeiten wie: Nationaltracht und Umgebung (wie Szana richtig bemerkt hat).

Der Historiker, der den Ursachen einer neuen Wandlung nachgehen muß, fragt sich mit Recht: Welches sind die Gründe dieser allgemeinen und strengen Durchführung einer falschen Auffassung der madjarischen Kunst, die vorher mehr eine Ausnahme war und welche jetzt eben den besten Kunsthistorikern von einst widerspricht? Leider müssen wir zu unserem Bedauern feststellen, daß hier nicht só sehr neues Tatsachenmaterial, als Bestrebungen maßgebend sind, die (um mit Nietzsche zu sprechen), die Vergangenheit der zeitgemäßen Trivialität anzupassen versuchen: die madjarischen Ansprüche auf die durch den Trianoner Vertrag abgetretenen Gebiete sollen auch durch die Überlegenheit der Madjaren in der Kunst und

Kultur dieser Gebiete begründet werden. Diese Überlegenheit ist freilich nur durch die Erfindung einer Formel, die die Einverleibung der deutschen, slowakischen, rumänischen Kunst erlaubt, möglich gemacht — wenn auch auf Kosten der Wahrheit.[1]

---

[1] *C. Petranu,* L'histoire de l'art hongrois au service du révisionnisme. Bucarest, 1934. — Diese Auseinandersetzung hat ihren Widerhall in der Wissenschaft gehabt, wir verweisen auf *P. Henrys* Besprechung in der „Revue Historique", Paris, 1935, S. 502—3. Ausführlichere Angaben in „Revue de Transylvanie", Tome III, Nr. 2, S. 235—241. Cluj, 1937.

Rumäniens Siebenbürgische Museen

Die Museen Siebenbürgens sind außerhalb der Grenzen des Landes zu wenig bekannt. Die Ursache ist der Mangel an Propaganda, an fremdsprachigen Publikationen; unsere Museen standen mit den Museen des Auslandes nicht genügend in Verbindung, sie wurden in der Vergangenheit sogar der Bevölkerung der Provinz kulturell nicht genügend dienstbar gemacht. Es hat kein Buch oder Album gegeben, welches die Geschichte, den gegenwärtigen Stand und die Bedeutung der siebenbürgischen Museen in einer Weltsprache zusammengefaßt hätte. Man hat zwar mehrere Schematismen in madjarischer Sprache veröffentlicht, den letzten 1915, deren statistischer und Personennachweis, ebenso wie der der offiziellen Zeitschrift der Wirklichkeit nicht mehr entsprechen. Das Problem der siebenbürgischen Museen wurde nicht einheitlich, vom Standpunkte der Provinz erfaßt, sondern vom madjarischen Standpunkt. Trotzdem ist es einigen unserer Museen gelungen, die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Welt des Abendlandes auf sich zu lenken, so das Baron Brukenthalsche Museum in Sibiu [1] durch die Teilnahme an den Ausstellungen in London und Brügge, durch seine deutschen Veröffentlichungen, aber auch durch die Schriften des Wiener Kunsthistorikers Theodor von Frimmel und durch die gelehrten Besucher wie Bredius, Hofstede de Groot, Voll. Die Meisterwerke dieses Museums: die Gemälde von Jan van Eyck, Hans Memling, David Teniers d. J. usw. sind im Auslande wohlbekannt. Mehrere unserer Museen haben an der großen Ausstellung von 1896 in Budapest, einige an anderen internationalen Ausstellungen als Aussteller teilgenommen, z. B. das Museum von Sft. Gheorghe und das Nationalmuseum von Cluj an der Pariser Ausstellung von 1900, das Museum von Alba-Iulia an der Geschichtlichen- und Kunstausstellung von Rom und auch an der Wiener Jagdaus-

---

[1] *Th. v. Frimmel,* Kleine Galeriestudien N. F. Lief. 1. Wien 1894; *M. Csaki,* Skizzen zu einem Führer durch das Baron Brukenthalsche Museum, Hermannstadt, 1895; *idem,* Baron Brukenthalsche Gemäldegalerie, Hermannstadt, 1903; *idem,* Führer durch die Gemäldegalerie. Hermannstadt, 1909; Baron Brukenthalsches Museum. Festschrift. Sibiu, 1921.

stellung. Es gibt auch einige Publikationen in deutscher und französischer Sprache über bedeutendere Gegenstände und Ausgrabungen. Die antiken Denkmäler des Museums von Alba-Iulia [1] sind durch die Arbeiten von Jung, Domaszewski, Münsterberg, Oehler und Finály bekannt. Die Ausgrabungen und einige Schätze des Siebenbürgischen Nationalmuseum von Cluj sind auch in französischen Auszügen [2] veröffentlicht, einige Kunstgegenstände sind durch deutsche Aufsätze [3] bekannt. Die Ausgrabungen des Museums von Sft. Gheorghe sind auch in französischer Sprache besprochen. [4] Die Museen des Vereins für Naturwissenschaften [5] und des Karpathen-Vereins [6] in Sibiu haben deutsche Jahrbücher veröffentlicht. Obzwar jedes unserer Museen in der Vergangenheit Jahrbücher in einer Landessprache herausgegeben hat, sind im Auslande doch nur die Museen von Sibiu (Hermannstadt), Cluj (Klausenburg), Alba-Iulia (Karlsburg) und Sft. Gheorghe (Sepsiszentgyörgy) bekannt geworden, und zwar deshalb, weil sie fremde Veröffentlichungen besitzen, oder weil sie an Weltausstellungen teilgenommen haben.

Das Bild, welches wir von unseren Museen auf Grund der Veröffentlichungen in einer Weltsprache gewinnen können, ist der Wirklichkeit gegenüber zu blaß und zu allgemein. Siebenbürgen besitzt außer den Schulsammlungen 27 Museen, sowohl hinsichtlich ihrer

---

[1] *J. Jung*, Mitteilungen aus Apulum, Jahreshefte des österr. Arch. Institutes Bd. III. Wien, 1900; *idem*, Inschrift aus Apulum, ebendort, Bd. XII; *R. Münsterberg* und *G. Oehler*, Antike Denkmäler in Siebenbürgen, Apulum, ebendort, Bd. V. Wien, 1902; *A. v. Domaszewski*, Die schola der speculatores in Apulum, ebendort, Bd. IV, Wien, 1901; *G. Finály*, Archäologische Funde in Österreich-Ungarn, Apulum, Jahrbuch des Kaiserl. Deutschen Arch. Inst., Berlin, 1906—1911; *J. Jung*, Bericht aus Siebenbürgen, Karlsburg, Arch. epigr. Mitteil. XVII; *idem*, Funde in Apulum, ebendort, Bd. XIX; *idem*, Fasten der Provinz Dazien, Innsbruck 1894.

[2] Travaux de la section numismatique et archéologique du Musée National de Transylvanie. Cluj 1910—1918. vol. I—VIII.

[3] *V. Roth*, Siebenbürgische Altäre. Straßburg 1916; *J. Hampel*, Altertümer des frühen Mittelalters, II. 39 ff.

[4] Travaux etc. du Musée National de Transylvanie. Cluj, II. 1911, P. 227.

[5] Verhandlungen und Mitteilungen des Vereins für Naturwissenschaften zu Hermannstadt, Bd. I—LXVIII. 1894—1919, Sibiu; Der Siebenbürgische Verein für Naturwissenschaften zu Hermannstadt nach seiner Entstehung, seiner Entwicklung und seinem Bestande. Sibiu 1896.

[6] Jahrbuch des Siebenbürgischen Karpathenvereins I—XXXIV. Sibiu 1881 bis 1914.

Kunst- und Kulturschätze als auch in Hinsicht ihrer Organisation und Verwaltung wertvoll. Sie bieten nicht nur Material zur Kenntnis der Kultur Siebenbürgens, ihr Inhalt ist zum Teil auch kunstwissenschaftlich höchst wertvoll.

Die Gründung der Sammlungen und Organisierung der siebenbürgischen Museen ist den abendländischen Einflüssen, insbesondere jenen von Deutschland, Österreich und Ungarn zu verdanken. Die ersten Sammlungen mit mehr oder weniger öffentlichem Charakter besaßen die Kirchen und Schulen. Das evangelische Lyzeum in Sibiu besaß schon 1446, das röm.-kath. Lyzeum in Târgul-Săcuesc, Careul mare, das ref. Kollegium in Aiud im 18. Jahrhundert öffentliche Sammlungen. Das Battyaneum in Alba-Iulia hatte zur selben Zeit Münz- und Naturaliensammlungen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das Baron Brukenthalsche Museum gegründet, das erst 1817 dem Publikum zugänglich gemacht wurde. Das ist das älteste Museum Siebenbürgens, da die anderen bloß Sammlungen blieben. Die übrigen Museen sind aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Siebenbürgische Nationalmuseum, obzwar vom Landtage 1841—42 beschlossen, wurde erst 1859 auf privatem Wege durch einen Museumsverein gegründet. Eine ansehnliche Bedeutung hatten für die Gründung von Museen die Altertums- und Museumsvereine. Im allgemeinen unterscheiden sich die siebenbürgischen Museen von jenen des Auslandes dadurch, daß sie in der Mehrzahl privaten Vereinen, den Städten, Komitaten und Konfessionen angehören; der Staat besitzt nur zwei Kunstgewerbemuseen und einen Teil des Siebenbürgischen Nationalmuseums. Die meisten von den privaten Museen werden vom Staate durch Fachorgane beaufsichtigt und gelenkt.

Der Gedanke, durch Vereine Museen zu gründen, ist weder neu, noch siebenbürgischen Ursprungs. Volbehr [1] schreibt sie Goethe zu. Die Altertums- und Geschichtsvereine [2] beginnen gegen 1820 in Deutschland ihre Tätigkeit, indem sie in einigen Jahrzehnten Museen gründen, wie das Museum schlesischer Altertümer, das Märkische Provinzialmuseum, und selbst das Germanische Museum in Nürnberg.[3] Die Ergebnisse waren befriedigend: mit bescheidenen Mitteln

---

[1] *T. Volbehr,* Die Zukunft der deutschen Museen, Stuttgart 1909, S. 26—37.

[2] Die Museen als Volksbildungsstätten, Berlin 1904.

[3] *V. Scherer,* Deutsche Museen, Jena 1913, S. 186 ff. und *T. Hampe,* Das Germanische Nationalmuseum, Festschrift, Leipzig, o. J.

schufen die Vereine Museen, das Interesse für die Vergangenheit und die Vaterlandsliebe stärkend. Sie blieben auch weiterhin in der Verwaltung der Vereine, andere aber übergaben in Ermangelung der nötigen Mittel zur Erhaltung das Museum dem Staate oder der Stadt zur Verwaltung. Während in Deutschland die Gründung von Museumsvereinen in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts fällt, geschieht in Ungarn und Siebenürgen dasselbe in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, besonders zwischen 1870—1900. Ihre Gründung pflegt man dem Eifer der Gelehrten Pulszky und Rómer zuzuschreiben; richtiger ist es, wenn wir sie deutschem Einfluß zuschreiben. Der älteste Museumsverein von Siebenbürgen ist von den Sachsen im Jahre 1849 begründet: Der siebenbürgische Verein für Naturwissenschaften in Sibiu. Der zweite Museumsverein ist der des Nationalmuseum von Cluj, gegründet 1859, es folgen dann die anderen von Oradea mare (1871), Timişoara (1872—73), Sighetul Marmaţiei (1873), Deva und Sibiu (1880), Arad (1881), Alba-Iulia (1886), Satu mare (1891), Dej und Baia mare (1899). Von diesen übergaben die Vereine von Arad, Deva, Baia mare, Sighet, Dej und Cluj ihre Museen in städtische oder staatliche Verwaltung. Die Museumsvereine hatten und haben noch die Aufgabe, die Sammlungen zu vermehren, die heimatlichen Kunstgegenstände vor Auswanderung und Vernichtung zu retten; als lokale Kulturorganisationen verbreiten sie die künstlerische und historische Kultur und sind zugleich auch lokale Kontrollorganisationen der Museumsverwaltung. Solche Vereine können, wie wir schon aus Erfahrung wissen, mit Staatsunterstützung und unter Staatsaufsicht höchst erfreuliche Ergebnisse aufweisen.

Obzwar man glaubt, die ideale Lage sei jene, wenn die Museen dem Staate angehören, spielt doch die Frage des Eigentums keine so bedeutende Rolle. Die Museen der Vereine und Konfessionen können dem Staate dieselben Früchte bringen, wenn sie den Erfordernissen der Zeit entsprechen und der Öffentlichkeit zugänglich sind. Sie haben aber die moralische und materielle Unterstützung des Staates nötig. Durch staatliche Unterstützung der Privatmuseen macht man eine ökonomische Kulturpolitik, da der Staat den Ballast der Beamtenbezahlung los wird; auch braucht der Staat die Sammlungen und das Gebäude nicht zu kaufen. Für die Unterstützung gewinnt der Staat das Recht der Beaufsichtigung, der wissenschaftlichen Vermehrung, Ordnung, Aufstellung der Sammlungen. Der Staat erfüllt dadurch seine Kulturmission, indem er die private Initiative fördert;

denn es könnte wohl einmal der Fall eintreten, daß diese Anstalten ohne Staatsunterstützung stillstehen, dann gesperrt und desorganisiert würden,. Ein Staat soll eine ähnliche Perspektive nicht dulden. Es ist interessant, festzustellen, daß, während man in Siebenbürgen die Privatmuseen seit den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts unterstützt, in Deutschland Mielke [1] erst 1903 diesen Vorschlag machte.

Älter als die Museen sind in Siebenbürgen, wie wir gesehen haben, die Schul- und Kirchensammlungen. Die Geschichte der Schulsammlungen beginnt zwar mit dem 15. Jahrhundert; doch die Mehrzahl ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden. Nachdem seinerzeit Maria Theresia durch die „Ratio educationis" die Anlegung der Schulsammlungen empfohlen hat, ordnete der „Organisationsentwurf" des Grafen Thun von 1849 diese den Schulen an. Unsere Schulen haben sich aber nicht bloß auf Lehrmittelgegenstände beschränkt, und so sind zwei bedeutendere Sammlungen entstanden: jene in Aiud und Blaj.

Obzwar Siebenbürgen an prähistorischen und römischen Überresten außerordentlich reich ist, obzwar in den Kirchen und bei Privaten noch eine große Anzahl von Kunst- und Kultgegenständen vorhanden ist, ging die Entwicklung unserer Museen nicht besonders rasch vor sich. Zwei Dinge sind für die Weiterentwicklung eines Museums nötig: Persönlichkeiten und Mittel. Persönlichkeiten, wie Rómer, Finály, Ormós, Kuun, Cserny, Jankó haben mit geringen Mitteln bewunderungswürdige Ergebnisse erzielt; da aber fast alle Museumsvereine nicht die nötigen Fonde besaßen, wurde die Mehrzahl der Gegenstände als Geschenk, als Depositum, und nur eine geringe Zahl durch Kauf erworben. Wie jedes Museum, das sich nur durch Spenden und Leihgaben bereichert, nur langsam vorwärtsgeht und sich nicht systematisch in einheitlicher Richtung entwickeln kann. Die Neigungen der Spender bestimmen den Charakter des Museums. Viele Gegenstände, die durch ihre Spezialität außerhalb des Rahmens des Museums fallen, Gegenstände, die es nicht verdienten, in einem Museum aufgestellt zu werden, mußten angenommen und ausgestellt werden, um die Eitelkeit der Spender zu befriedigen und das Publikum zum Spenden anzuregen. Eine Ausnahme bildet das Baron Brukenthalsche Museum, dem der Gründer auch ein

---

[1] *R. Mielke,* Museen und Sammlungen, Berlin 1903.

Stiftungskapital hinterlassen hat. Systematische Ausgrabungen konnten anfangs die Museen infolge des Geldmangels nicht unternehmen. Es war eine natürliche Folge, wenn die Leiter dieser Museen, nachdem sie von der Unmöglichkeit ernsten Vorwärtskommens durch private Mittel sich überzeugt hatten, dem Staate sich zuwendeten, materielle und moralische Unterstützung erwartend. Anfangs haben Ministerien nur in bescheidenem Maße zur Unterstützung der Provinzmuseen beigetragen. Die Aufmerksamkeit der Regierung war auf die Hauptstadt gerichtet, wo große Museen entstanden, die nicht mit den bescheidenen Anfängen der Provinzmuseen zu vergleichen waren. Der Wunsch der Provinz, die Provinzial- und Lokalmuseen zu heben, äußerte sich immer mehr, die Gesuche der siebenbürgischen Museen mehrten sich, so daß der Staat sich verpflichtet sah, die Sache der Provinzmuseen zu untersuchen und zu regeln. 1898 entstand das Oberinspektorat der Museen mit einem Reglement. In den Wirkungskreis des Oberinspektorates fallen die privaten, konfessionellen, städtischen und Komitatsmuseen, die 1. der Staatskontrolle sich freiwillig unterziehen, 2. die eine Staatsunterstützung genießen, 3. die die Museumsgegenstände als Spende oder als Depositen vom Staate empfangen. Bis 1918 sind 18 Museen und Sammlungen von Siebenbürgen, Banat, Crişana und Maramureş in den Wirkungskreis des Oberinspektorates eingetreten. Die Zahl der abhängigen Anstalten wurde 1920 um 9 vermehrt, also zusammen: 26 Museen und Sammlungen. Der Staat hat das Oberaufsichtsrecht der wissenschaftlichen Organisierung und der kompetenten Verwaltung dieser Sammlungen gewonnen.

Dadurch entstand eine neue Rechtslage zwischen dem Staat und diesen Museen, welche beide Seiten von Nutzen war. Durch die ständige Berührung der Museumsleiter mit den Fachgelehrten des Oberinspektorates wurde das Museumsleben der Provinz gesünder, wissenschaftlicher. Das Oberinspektorat hat für die Museumsleiter der Provinz Fachkurse abgehalten, man erteilte Ratschläge, Spenden, Depositen, man schickte Inspektoren, um die Sammlungen zu ordnen, man veröffentlichte eine Zeitschrift der Museen und Bücher zur Museumspraxis. Durch die Staatsunterstützungen war es den Provinzmuseen möglich, systematische Ausgrabungen und Käufe zu beginnen, das Sammeln wurde bewußter, die Sammlungen vermehrten sich unvergleichlich, sie wurden wissenschaftlich geordnet und aufgestellt, die Fachkenntnisse der Leiter wuchsen, die Provinz-

museen kamen miteinander in Berührung — das sind die Merkmale dieser zweiten Periode der siebenbürgischen Museen. Und wenn diese Ergebnisse doch nur relativ sind, wenn sie nach zwanzigjähriger Arbeit doch nicht mit den großen abendländischen Museen verglichen werden können, so trägt Hauptschuld daran die bescheidene Dotation. Während im Westen Europas die Museen mehrere Millionen jährlich verschlangen, erhielten in Siebenbürgen zur selben Zeit (1913) zwölf Museen zusammen nur eine Subvention von 13.700 Kronen vom Staate; das Siebenbürgische Nationalmuseum separat noch 56.000 Kronen. Es ist natürlich, daß aus diesen bescheidenen Beiträgen des Staates keine internationalen Meisterwerke angeschafft, keine großen Ausgrabungen unternommen werden konnten. Die Museumsleiter beschweren sich, daß die wertvollsten siebenbürgischen Kunstwerke nach dem Auslande wandern. Im Jahre 1918 wuchsen infolge der großen Teuerung die Staatsunterstützungen, doch konnte man noch weniger anschaffen als früher. Im ersten Jahr der rumänischen Verwaltung wurde den siebenbürgischen Museen eine Staatsunterstützung von über 400.000 Lei erteilt.

Die Museen Siebenbürgens sind ihrem Inhalte nach kulturhistorische Museen. Die Grundsätze des Sammelns wurden teils von Museumsleitern selbst, teils vom Oberinspektorat festgesetzt. Es gibt mehrere Komitatsmuseen, die sich auf die Kulturgeschichte des betreffenden Komitats beschränken. In der Hauptstadt Siebenbürgens, in Cluj, gibt es ein Nationalmuseum für die ganze Provinz. Es gibt außer diesem Nationalmuseum noch drei, die sich als Hauptaufgabe die Darstellung der Vergangenheit einer einzigen Nation aus Siebenbürgen gestellt haben, und zwar haben die Siebenbürger Rumänen ihr Nationalmuseum in Sibiu (Museul Asociaţiunii), die Sachsen ebenfalls da (Baron Brukenthalsches Museum), die Szekler in Sft. Gheorghe (Museul Naţional Săcuesc). Das Banat hat sein eigenes Museum in Timişoara (Muzeul Bănăţean). Museen, die sich auf je ein Komitat beziehen, gibt es in Oradea mare, Deva, Arad, Alba-Iulia, Braşov, Careul mare, Sighet, Târgu-Mureş und Turda. Die Absicht des Inspektorates ist, in allen Komitaten Siebenbürgens je ein Komitatsmuseum zu gründen, falls diese Komitate in einem Provinzialmuseum nicht schon vertreten sind. Wie die Nationalmuseen für ein ganzes Land, so umfassen die Komitatsmuseen von der Prähistorie bis auf heute alles, was die kulturelle Vergangenheit erhellen kann. Auch die Naturschätze der Komitate sind vertreten. Es gibt

dann einige städtische Museen, die ihre Sammeltätigkeit auf eine einzige Stadt beschränken, z. B. die Museen von Baia mare, Sighişoara, Satu mare. Für die Mehrzahl siebenbürgischer Museen passen die Worte: Provinzialmuseum, Heimatsmuseum, Ortsmuseum. Doch wäre es falsch, zu glauben, daß in unseren Museen nur Gegenstände siebenbürgischen Ursprungs sich befinden. Ein Eyck, ein Canaletto, einst im Privatbesitz, sind auch ein Beispiel der vergangenen Kultur Siebenbürgens. Das Baron Brukenthalsche Museum trägt das Gepräge eines Siebenbürgers europäischer Kultur, die fremdländischen Gemälde des Siebenbürger Nationalmuseums beweisen Kunstinteresse und Verständnis der adligen Spender der Provinz. Im Museum für Naturgeschichte von Sibiu finden wir manche auf Reisen in den verschiedenen Kontinenten von Siebenbürgern gesammelte Gruppen von Gegenständen. Für den Kulturhistoriker werden diese fremden Museumsgegenstände ihren Wert haben. Außer den Provinzialmuseen, Komitats- und Lokalmuseen besitzt Siebenbürgen und die annektierten Teile noch eine Anzahl von Spezialmuseen, z. B. die Kunstgewerbemuseen von Cluj und Târgu-Mureş, die Rüstkammer von Sibiu, das ethnographische Museum im Geburtshause des Königs Mathias Corvinus in Cluj, das Reliquienmuseum in Cluj, das Kirchengeschichtliche Museum des Battyaneums in Alba-Iulia, das Karpathenmuseum in Sibiu, das Naturhistorische Museum ebenda, das Museum des Dichters Arany in Salonta. Der größte Teil der Gegenstände ist heimatlichen Ursprungs.

Hinsichtlich ihrer Größe sind die Sammlungen der siebenbürgischen Museen nicht mit den großen Museen der Hauptstädte zu vergleichen, sondern mit den Provinzmuseen des Auslandes. Es ist zu bemerken, daß die großen Museen Rumäniens in der Hauptstadt Bukarest sind. In Siebenbürgen ist das größte Museum das Siebenbürgische Nationalmuseum in Cluj mit 100.000 Gegenständen, außer den naturwissenschaftlichen Sammlungen, die allein viel mehr ausmachen. Das Baron Brukenthalsche Museum in Sibiu hat 65.000 Gegenstände + 4000 aus dem naturwissenschaftlichen Gebiete. Das Banater Museum in Timişoara 52.000 + 13.000, das rumänische Museum (Muzeul Asociaţiunii) in Sibiu 21.000 + 29.000, das Szekler Nationalmuseum in Sft. Gheorghe 35.000 + 13.000, das archäologische Museum in Alba-Iulia 19.000 + 6000, das Museum in Oradea mare 17.000, das Komitatsmuseum in Deva 11.000, das Kulturpalaismuseum in Arad 9000, das städtische Museum in Baia mare 8000;

ebensoviel haben noch die Museen von Cluj (im Geburtshause des Mathias Corvinus) und das Burzenländer Sächsische Museum. Letzteres hat noch 2000 Naturgegenstände. Die übrigen Museen haben weniger als 5000 Gegenstände. Einige Schulsammlungen sind bedeutend. Die Sammlung des Kollegiums Bethlen in Aiud hat 11.000 + 45.000 Gegenstände. (Alle diese Angaben beziehen sich auf das Jahr 1922.)

Diese abgerundeten Zahlen können uns zwar eine allgemeine Meinung über die Größe der siebenbürgischen Museen geben, jedoch nicht über ihre Bedeutung, über ihren künstlerischen oder wissenschaftlichen Wert. Es liegt nicht in unserer Absicht zu behaupten, daß unsere Museen nur Meisterwerke enthalten oder ihre Bedeutung für das Ausland zu übertreiben. Die siebenbürgischen Museen Rumäniens haben ihre Bedeutung in erster Linie für die Provinz, für die Komitate, für die Ortschaften, die in ihnen vertreten sind. Sie geben in anschaulicher Weise deren Kulturgeschichte wieder, sie bieten dem Auslande ein fleißig zusammengetragenes Material, um das Bild der charakteristischen Eigenschaften dieser Kultur, ihr Verhältnis zur abendländischen und morgenländischen Kultur zu gewinnen. Aber unsere Museen liefern nicht nur Material für die Ergänzung des Kulturbildes von Osteuropa, sie enthalten z. T. Gegenstände und Sammlungen von internationalem Interesse. Die siebenbürgische Goldschmiedekunst, die Schmelzarbeiten des 16. bis 17. Jahrhunderts mit ihren Eigentümlichkeiten sind auch schon im Auslande beliebt. Die Gemälde von Jan van Eyck, Memling, Breughel, Teniers, die große Zahl von abendländischen Meistern, von denen einige sehr selten geworden sind, die sächsischen Arbeiten des Baron Brukenthalschen Museums sind für den Kunsthistoriker wertvoll. Im Siebenbürgischen Nationalmuseum sind die zahlreichen Überreste der römischen Kunst und Kultur in Dazien, der Schatz von Apahida aus der Völkerwanderungszeit, die Gemälde des Lotto, Canaletto, Bassano für den Fachmann von Interesse, ebenso auch die tabulae ceratae von Blaj, Aiud, Cluj, die Ergebnisse der systematischen Ausgrabungen der Museen von Cluj, Alba-Iulia, Sft. Gheorghe, Timișoara, die in mancher Hinsicht dunkle Seiten der Archäologie und Prähistorie beleuchten. Der Numismatiker wird eine vielseitige Sammlung in Cluj und Sibiu finden, für ihn werden vor allem die barbarischen Münzen von Interesse sein. Das Studium der mittelalterlichen illuminierten Handschriften wird wertvolle Beiträge ge-

winnen, wenn die karolingischen und romanischen Miniaturen des Battyaneums in Alba-Iulia in einer Weltsprache in einer würdigen Weise veröffentlicht werden. Zahlreiche Inkunabeln befinden sich hier, wie auch in den anderen Museen. Im Museum von Oradea mare in der Ipolyi-Sammlung befinden sich ein Luini, Cranach, Schaffner, sowie kunstgewerbliche Gegenstände aus der Renaissancezeit Italiens. Die Sammlung von römischen Kapitellen im Museum von Alba-Iulia ist eine der allergrößten, ebenso die Sammlung der bezeichneten römischen Ziegel und der Denkmäler des Mithraskultus. Aus diesen wenigen Beispielen kann jedermann ersehen, daß die siebenbürgischen Museen Werte besitzen, die auch außerhalb der Provinz bestehen; daß, obzwar der Zweck der siebenbürgischen Museen die Vertretung der Kulturvergangenheit der Provinz ist, sie außer diesen eine Summe von Gegenständen enthalten, die für die Kunst und Wissenschaft von allgemeinem Interesse sind.

Die Sammlungen der siebenbürgischen Museen befinden sich teils in eigens für diesen Zweck gebauten Museums-, teils in historischen Gebäuden, teils in Privathäusern, die zu Museumszwecken umgestaltet wurden. Moderne Museumsbauten haben wir nicht viele, doch befriedigen einige den Museologen. Das älteste Museumsgebäude haben wir in Târgu-Mureş; das dortige Gewerbemuseum, das 1893 erbaut wurde; es folgen dann jene von Oradea mare, 1895 von Rimanóczy erbaut; in demselben Jahre vollendet Maetz das Naturwissenschaftliche Museum von Sibiu; das Kunstgewerbemuseum von Cluj ist das Werk von Pákey aus dem Jahre 1905. Zur selben Zeit wird durch Baranyai Museul Asociaţiunii in Sibiu erbaut. Vier Jahre nachher ist das Zoologische Institut der Universität Cluj fertiggestellt, das im Erdgeschoß als Museum erbaut wurde, das die zoologische Abteilung des Siebenbürgischen Nationalmuseums in sich aufgenommen hat. Im Jahre 1912 wurde das Szekler Nationalmuseum in Sft. Gheorghe durch Hüttl und Kós errichtet. Im nächsten Jahre wurden die Kulturpalais von Arad und Târgul-Mureş fertiggestellt. Das erste ist vom Architekten Szántay, das zweite das Werk von Komor und Jakab. 1914 wurde der Kulturpalast von Sighet eröffnet. Der Krieg hat die Errichtung von neuen Gebäuden für die übrigen Museen verhindert. Die oben angeführten Museumsgebäude stellen den Stil des 19.—20. Jahrhunderts im Äußeren wie im Inneren, im Grundriß wie in der Einrichtung dar. Nur zwei von ihnen repräsentieren historische Stile, freilich den Museumszwecken entsprechend umgestaltet:

das Museum Oradea mare den italienischen Renaissancestil mit toskanischer Ordnung und Kuppel; der Museumsbau von Sft. Gheorghe beabsichtigt den siebenbürgischen Székler Stil, der übrigens nie existiert hat, vorzutäuschen. Das Museum von Oradea mare hat nur Erdgeschoß, die übrigen Museumsbauten sind mehrstöckig. Die Kulturpaläste von Târgu-Mureş und Arad besitzen Museen, die in museologischer Hinsicht vollkommen befriedigend sind, die Gebäude sind wirkliche Paläste, prachtvoll mit Skulpturen, Gemälden und Mosaiken geschmückt. Sie umfassen außer den für die Sammlung bestimmten Räumen je eine öffentliche Bibliothek mit Lesesaal, Ausstellungsräume, Vortragssäle. Sie haben elektrisches Licht, Zentralheizung, Oberlichtsäle, Säle für große Gemälde, Kabinette für kleinere Gegenstände, eine dem Zwecke vollkommen entsprechende Ausstellung. Nicht nur die Kulturpaläste, sondern auch die anderen oben erwähnten Museumsbauten sind vom museologischen Standpunkte aus befriedigend. Wie im Auslande, so wurden auch in Siebenbürgen historische Gebäude in Museen umgewandelt: der sogenannte Stundenturm der Stadt Sighişoara (Schäßburg), das Geburtshaus des Königs Mathias Corvinus von Cluj, ein Saal des alten Rathauses von Sibiu, das Brukenthalsche Palais ebenda, das Fürstenschloß in Turda, das Lászlóffyhaus in Gherla sind Museen geworden. Schade nur, daß sie zum Teil mit historischer Phantasie restauriert wurden! Die historischen Gebäude haben als Museen gewiß ihre Vorteile, doch entsprechen sie vom fachmännischen Standpunkte bei uns, so wie in anderen Ländern, selten den Anforderungen eines Museums: die Mehrzahl hat nicht genügend Licht, Raum und Wärme. Die Gründung von Museen in den historischen Gebäuden wird, in Ermangelung der für Neubauten erforderlichen Mittel, fortgesetzt, das Komitatsmuseum von Deva wurde in die sogenannte „Magna Curia“ verlegt; in dem Kastell von Hunedoara begann der rumänische Kulturverein „Asociaţiunea“ die Gründung eines Museums.

Ein Teil der Museen ist in Wohn-, Schul- und Amtshäusern untergebracht. Diese Räume waren von Anfang an ungeeignet für die gute Aufstellung der Sammlungen, die Lage wurde dann unerträglich, als durch das Anwachsen der Sammlung diese zusammengedrängt wurden. In solchen Fällen sind aus den Museen Depots geworden, die die Gegenstände vor Vernichtung schützen, die in beschränktem Maße der Wissenschaft dienstbar gemacht werden, aber ihren erzieherischen Zweck nicht erfüllen können. Die Museen von Baia mare,

Timişoara, Satu mare, das Nationalmuseum von Cluj haben kein eigenes Gebäude, sie kämpfen mit Raum- und Lichtmangel. Es ist eine traurige Tatsache, daß auch das größte Museum Siebenbürgens, das Nationalmuseum von Cluj, 1922 kein eigenes Gebäude hat, die Sammlungen sind in mehreren Zinshäusern der Stadt angehäuft, von denen nur zwei Säle, zwei Lapidarien und einige Zimmer benutzt werden können. Der Rest ist dem Publikum unzugänglich. Diese unerträgliche Situation, deren Ursache allein der Mangel an geeigneten Museumsgebäuden ist, wurde vor dem Kriege und ist auch jetzt nur als eine provisorische anzusehen. Nachdem Neubauten unmöglich sind, wird dieser Zustand durch den Zwang der Verhältnisse noch unbestimmte Zeit dauern. Das ist um so trauriger, da die Museumsleiter die Erfordernisse und Ziele eines modernen Museums genau kennen, wenn auch die scheinbare Unordnung das Gegenteil davon vermuten läßt. Es ist unmöglich, dort an Schau- und Studiensammlungen zu denken, wo überhaupt kein Platz vorhanden ist. — Wenn bei den letzteren Museen die bequemen Räumlichkeiten fehlen oder ungeeignet sind, so sind die Einrichtungen, die Schränke, Kästen, Vitrinen fast bei allen Museen befriedigend; es ist häufig sogar die Findigkeit der Leiter zu bewundern. Die Schränke und Vitrinen sind solid, staubfrei, von neutralen Farben, mit Ausnahme der botanischen und zoologischen Abteilung des Nationalmuseums, wo die intensive Farbe und der Luxus der Ausführung zu viel Aufmersamkeit auf sich lenken.

Jedes Museum hat seine Fachbibliothek und Zeitschriften, manche enthalten außer dem für das Studium der Sammlungen Notwendigen auch eine öffentliche Bibliothek mit anderen Fächern und schöner Literatur. Eine solche öffentliche Bibliothek hat das Siebenbürgische Nationalmuseum mit 179.000 Bänden, welche in einem, den heutigen Erfordernissen entsprechendem Bau, mit den 173.000 Bänden der Universitätsbibliothek zusammen in würdiger Weise aufgestellt ist. Das Baron Brukenthalsche Museum in Sibiu besitzt 127.000 Bände, das Museum von Sft. Gheorghe 40.000, der Kulturpalast von Arad 60.000, das Battyaneum in Alba-Iulia 35.000, das rumänische Museul Asociaţiunii in Sibiu 29.000, das Kulturpalais in Târgu-Mureş 20.000. Diese öffentlichen Bibliotheken sind in demselben Gebäude mit dem Museum untergebracht, nur die Bibliothek des Nationalmuseums — mit Ausnahme der Fachbibliotheken — in einem eigens dazu errichteten Gebäude. Die Fachbibliotheken der Museen sind bedeutend klei-

ner. Das Banater Museum besitzt 13.000 Bände, Oradea mare 8000, Baia mare 6000, Careul mare und Satu mare 4000 Bände, die anderen haben weniger als 4000 Bände. Weniger reich sind die Abbildungs- und Abgußsammlungen. Das Brukenthalsche Museum hat beinahe 300 Abgüsse der antiken, Renaissance- und klassizistischen Skulpturen. Das Nationalmuseum besitzt 70 Kisten mit Gipsabgüssen, die aber infolge des Raummangels nicht aufgestellt werden konnten. Im Kunstgewerbemuseum von Cluj befinden sich noch Gipsabgüsse, besonders des dekorativen Kunstgewerbes. Größere Photographiesammlungen haben unsere Museen nicht. Jedes Museum hat seine Hauptgegenstände und seine Ausgrabungen in photographischen Abbildungen, seltener aber sind die Museen, die Reproduktionssammlungen in größerem Stile haben.

Mit Ausnahme des Siebenbürgischen Nationalmuseums in Cluj sind die Beamten nicht vom Staate besoldet. Im Nationalmuseum sind die Abteilungsdirektoren die Fachprofessoren der Universität Cluj. Die Direktoren und Beamten der Kulturpaläste von Târgu-Mureş und Arad sind städtische Beamte, in Deva und Careul mare sind es Komitatsbeamte, die Leiter des Baron Brukenthalschen Museums und des Battyaneums werden von den Konfessionen besoldet. Bei den übrigen Museen sind die Stellungen Ehrenämter; sie werden gewöhnlich durch Gymnasialprofessoren bekleidet. Meistens werden ihre Dienste vom Staate oder von dem Vereine mit einem jährlichen Honorar belohnt. Fast alle haben Studienreisen im Lande und im Auslande unternommen, mehrere an den vom Inspektorate veranstalteten Fachkursen teilgenommen. Diese freiwillige Arbeit aus Liebe zur Sache für die Erhaltung und Entwicklung der Sammlungen und für das Verbreiten der Kultur in den weitesten Schichten ist oft zu bewundern.

Die Museen werden von den Direktoren und Kustoden im Einverständnis mit den Besitzern und Behörden geleitet. Das oberste Aufsichtsrecht hat der Staat, der seine Rechte durch das Generalinspektorat der siebenbürgischen Museen in Cluj ausübt. Es ist ein Fachorgan des Kultusministeriums mit einem durch Reglement festgestellten Wirkungskreise. Das Generalinspektorat ist nicht nur ein Organ für die Staatskontrolle, sondern auch ein Wegweiser, Berater und Beschützer der Museen und bemüht sich, mit seinen zur Verfügung stehenden Fachleuten die unterstellten Museen tatsächlich zu Faktoren der nationalen Kunst, Wissenschaft und Kultur zu machen.

Das Oberaufsichtsrecht bezieht sich vor allem auf die fachmännische Verwaltung, Vermehrung und Aufstellung der Sammlungen, auf Austausch von Sammlungen und Depositen. Das Ergebnis der vorherigen Tätigkeit des Oberinspektorates wurde bereits oben bezeichnet. Das jetzige rumänische Generalinspektorat hat sich folgende Aufgaben gestellt: 1. Die Errichtung eines entsprechenden Gebäudes für die überfüllten Sammlungen des Siebenbürgischen Nationalmuseums in Cluj; 2. die Ausfüllung der Lücken aller siebenbürgischen Museen durch das fehlende rumänische Material; 3. die kulturelle Ausbeutung der Sammlungen für alle Nationen Siebenbürgens, die Demokratisierung der Museen; 4. die Ermöglichung einer regeren Berührung unserer Museen mit den ausländischen; 5. die Gründung von Komitatsmuseen dort, wo diese und sogar die mehrere Komitate umfassenden Museen fehlen; 6. Gründung eines Museums von photographischen Reproduktionen und Gipsabgüssen. (Die Ergebnisse der ersten zehn Jahre rumänischer Museumspolitik werden in einem anderen Aufsatz dieser Veröffentlichung geschildert.)

Obzwar die Arbeiten im Sinne des angeführten Programms durch Veröffentlichung von dreisprachigen Katalogen und Inschriften, durch Sammeln von rumänischem Material usw. schon eingeleitet worden sind, so waren vor allem andere Maßnahmen zu treffen, die durch den langen Weltkrieg erforderlich geworden sind. Eine Anzahl von Museen sind nach dem Kriege ohne Leiter geblieben, das Inspektorat mußte für die Besetzung der freien Stellen Sorge tragen. Ohne Beamte und Dienstpersonal, in Ermangelung der nötigen Geldmittel und infolge der Umstellung der Sammlungen wurden beinahe alle Museen geschlossen. Der Staat mußte moralisch und materiell helfen, damit die Anstalten wieder eröffnet werden konnten. Heute sind schon fast alle Museen wieder eröffnet. Die Staatsunterstützung mußte in dieser ersten Zeit für die Erhaltung, Neuaufstellung und Öffnung der Sammlungen verwendet werden und nur ein kleiner Rest blieb für die Bereicherung der Sammlung mit neuen Gegenständen. Hinsichtlich der wissenschaftlichen und kulturellen Ausbeute wurden Maßnahmen getroffen, damit Führungen, periodische Ausstellungen in den Museen veranstaltet, Kataloge und Etiketten gedruckt werden konnten, bei denen die Mehrzahl der Landesbevölkerung und die fremden Besucher berücksichtigt werden mußten Es ist zu erwähnen, daß in der Vergangenheit nur madjarische Kataloge und Inschriften gedruckt wurden, von denen weder die Ru-

mänen als Mehrzahl der Bevölkerung, noch die fremden Besucher einen Nutzen hatten. — Ein anderes Problem, das studiert und gelöst werden mußte, ist die Revendizierung der siebenbürgischen kulturhistorischen Denkmäler der Vergangenheit. Während des Weltkrieges und auch nach dem Kriege wurde eine bedeutende Zahl von wertvollen Museumsgegenständen der siebenbürgischen Museen in den Museen von Budapest deponiert, um von den eventuellen Verwüstungen des Krieges verschont zu werden. Das Generalinspektorat hat aus eigener Initiative das Verzeichnis der deponierten Werte verfaßt; es wurden Protokolle aufgenommen, Dokumente verschafft, um die genannten Gegenstände auf Grund des Friedensvertrages zurückzugewinnen. Es wurden auch über die vor dem Kriege nach Budapest übergeführten siebenbürgischen Museumsgegenstände Verzeichnisse zusammengestellt. Diese Arbeiten, die mehrere Monate in Anspruch nahmen, sind heute fertiggestellt. Die während des Krieges in Budapest deponierten siebenbürgischen Kunstschätze sind im Juni des Jahres 1922 durch den Verfasser größtenteils heimgebracht worden.

Um Rumäniens siebenbürgische Museen im eigenen Lande sowie im Auslande bekannt zu machen, wurde ein illustriertes, viele historische und statistische Daten umfassendes Werk[1] gedruckt. Die Initiative war um so schwieriger, da eine ähnliche Arbeit bisher nicht vorlag. —

*

Das war die Sachlage im Jahre 1922. Was in den ersten zehn Jahren rumänischer Museumspolitik erreicht wurde, kann man aus einem deutschen und englischen Aufsatz des Verfassers entnehmen.[2] Der letztere befindet sich in diesem Bande.

---

[1] *C. Petranu,* Muzeele din Transilvania, Banat, Crişana şi Maramureş. Trecutul, prezentul şi administrarea lor. Bucureşti, 1922; mit einer Zusammenfassung in französischer Sprache.

[2] *C. Petranu,* Die Museen Siebenbürgens in den letzten zehn Jahren. Sonderbeilage vom 5. Mai 1929, S. 24 der „Prager Presse". — *Idem:* Museum Activities in Transylvania. „Parnassus" I. 5. New-York, May 1929, S. 15—18.

Die siebenbürgische Kunstgeschichte und die Forschungen J. Strzygowskis

An der wissenschaftlichen Verarbeitung der Kunst Siebenbürgens haben sich Siebenbürger Sachsen, Madjaren und Rumänen beteiligt, doch ist die Kunstgeschichte als Wissenschaft eine der jüngsten in dieser Provinz. Wenn wir die klassische Archäologie Daziens bis in das 16. Jahrhundert zurückverfolgen können und wenn sie Namen wie Zamosius, Opitz, Ariosti, Hohenhausen, Ackner usw. aufweisen kann, so fallen dagegen die kunstgeschichtlichen Aufsätze zumeist in die letzten vier Dezennien des 19. und die ersten unseres Jahrhunderts. Obwohl vereinzelte Aufsätze und Artikel auch vorher nicht fehlen, z. B. der von Möckesch über die evang. Stadtpfarrkirche in Sibiu, aus dem Jahre 1839, so mehren sich diese doch erst seit 1860 und besonders seit 1900. Die zwei, 1859 und 1869 in Ungarn begründeten archäologischen Zeitschriften nehmen auch die Kunstgeschichte Siebenbürgens in ihr Programm auf. 1872 wurde die Landeskommission der historischen Denkmäler in Budapest begründet, während vorher die Aufgabe der Erhaltung und Erforschung der kunsthistorischen Denkmäler Siebenbürgens die Zentralkommission in Wien erfüllte. Es würde zu weit führen, die Kunstschriftsteller Siebenbürgens um diese Zeit aufzuzählen; dies hat der Verfasser dieses Aufsatzes bereits 1924 in einer rumänischen Broschüre getan, doch sollen wenigstens drei von den früheren, heute noch hochgeschätzten Kunstschriftstellern erwähnt werden: Fr. Müller, Sigism. Ormós (Banat) und Georg Bariţiu. Wenn man die lange Reihe der älteren Kunstforscher Siebenbürgens durchprüft, so sieht man, daß sie meistens nicht Kunsthistoriker von Fach waren, sondern Liebhaber im Nebenamte, ihre Arbeiten wechseln zwischen mit wissenschaftlichem Apparat und mit Kritik geschriebenen Aufsätzen und popularisierenden Zeitschrift- oder Zeitungsartikeln, ihre Bedeutung für die Landeskunstgeschichte ist dennoch einleuchtend. Von diesem Standpunkt aus, nicht mit dem Maßstab des heutigen Wissens, sollen sie beurteilt werden, besonders wenn man sich vergegenwärtigt,

daß auch in fortgeschritteneren Ländern unser Fach bis gegen 1880 oft ein Versuchsfeld für Dilletanten, Literaten, Historiker oder Archäologen war. Nur hat diese Zeit in Siebenbürgen etwas länger gedauert. Dieser älteren Generation folgt eine jüngere nach 1900, deren repräsentative Vertreter V. Roth, B. Pósta und D. Comşa sind, und dann eine jüngste nach dem Kriege. Rein wissenschaftlich, in der Kritik und in der Beweisführung hat diese jüngere Generation der früheren gegenüber große Fortschritte gemacht. Als V. Roth 1903 über Aufgabe und Ziel der siebenbürgischen Kunstgeschichtsforschung schrieb, sah er als Aufgabe der damaligen Zeit die kunsthistorische Monographie an. Seit jener Zeit bis 1922 hat er eine Anzahl von Monographien mit bewunderungswürdigem Fleiß und bester Materialkenntnis erscheinen lassen. D. Comşa hat mit viel Mühe die Erzeugnisse der rumänischen Volkskunst gesammelt, studiert und in eleganten Publikationen herausgegeben. Weniger umfangreich als V. Roth, aber in Einzelheiten mit der peinlichen Gründlichkeit der Prähistoriker und der klassischen Archäologen arbeitet auch auf dem Gebiete der Kunstgeschichte B. Pósta und sein Schülerkreis, was nicht wundernehmen kann, da Pósta Professor der Archäologie an der Universität Cluj war. In den sonst verdienstvollen „Travaux“ (1910—1918), die er redigierte, wie auch in dem damals unter seiner Leitung stehenden Nationalmuseum von Cluj hat er leider das rumänische Material unbegründeterweise vernachlässigt. Darf man in einem Nationalmuseum und dessen Publikationen, welche beide der Spiegel der Kunst und Kultur aller Landesnationen sein sollten, gerade die an Zahl größte Nation, das vom kunsthistorischen Standpunkte aus interessanteste Material vermeiden? Dasselbe kann man auch von den zwei, 1902 auch in Weltsprachen erschienenen, allgemein verbreiteten synthetischen Versuchen einer Geschichte der siebenbürgischen Kunst von J. Szendrei und J. Pasteiner behaupten. Diese zwei Publikationen sind auch in der Hinsicht anfechtbar, daß sie — wie leider mehrere madjarische Veröffentlichungen — nicht genügend scharfe Grenzen zwischen „madjarischer“ und „sächsischer“ Kunst ziehen, indem sie öfters „ungarländisch“ mit „ungarisch“ (d. h. „madjarisch“), verwechseln, wodurch die Empfindlichkeit einer Nation berührt wird und Verwirrung entsteht. Auch die rumänischen Kunstdenkmäler wurden in manchen anderen madjarischen Aufsätzen in dieser Weise vergewaltigt (L. Szinte, K. Kos, T. Gyárfás usw.). Der Objektivität halber muß hier zugestanden

werden, daß nicht alle madjarischen Forscher den Rumänen gegenüber so befangen waren, so St. Groh, K. Lyka und G. Supka. Die Ursachen der Vernachlässigung der rumänischen Denkmäler Siebenbürgens durch Pósta, Szendrei, Pasteiner und andere sind teils in einer bewußten oder unbewußten nationalen Einseitigkeit begründet, teils auf eine ungenügende Kenntnis der Denkmäler zurückzuführen. Die vier Jahre später (1906) durch J. Forster herausgegebene Topographie der Denkmäler Ungarns und Siebenbürgens ist, was die rumänischen Denkmäler betrifft, besonders lücken- und fehlerhaft: sie wurde nicht auf Grund der Untersuchung durch Fachleute an Ort und Stelle, Etappe für Etappe zusammengestellt, sondern zumeist auf Grund der Bibliographie, z. B. der Schematismen, die nicht von Spezialisten, sondern von den Bistümern herausgegeben worden sind.

Übersieht man mit kritischem Auge das bearbeitete Gebiet der Kunstgeschichte in Siebenbürgen in den Jahren 1900—1920, so ist es nicht schwer, die Schattenseiten zu bemerken und die neuen Forderungen zu formulieren. Wir werden auf die ersten, die zum Teil gestreift wurden, weniger Gewicht legen, da wir uns dessen bewußt sind, daß jede neue Epoche ihre neue Geschichte und Kunstgeschichte im Sinne der neuen Zeit umwerten muß. Die großen Fortschritte der Kunstgeschichte in den letzten Jahrzehnten hinsichlich der Methode, ihre Auffassung als Geisteswissenschaft, als Wesens- und Entwicklungsforschung, ihre Befreiung vom Banne des Humanismus und der hohe, unbefangene Gesichtspunkt einer wirklichen Weltkunstgeschichte, dazu die fortschreitende Entwicklung der Denkmalpflege, ihre Kriegserfahrungen, alles dies fordert eine radikale Durcharbeitung des ganzen Materials, nicht nur im Sinne der modernen Denkmalkunde, sondern auch bezüglich ihrer Auffassung und Wertung. Erst nach der gewissenhaften Vorarbeit der Inventarisierung, Beschreibung, des Photographierens und Messens aller Denkmäler in unserer Provinz, wo ein Handbuch der Kunstdenkmäler in der Art Dehios fehlt, erst nach Veröffentlichung neuer Monographien kann der Kunsthistoriker, der sein höchstes Ziel nicht im Dienste der Denkmalkunde sieht, an eine synthetische Arbeit denken, die den Anteil und die Rolle der einzelnen Nationen Siebenbürgens in der Kunst des Landes klarlegen soll. Diese wichtige Arbeit muß aber in der Zukunft mehr Unbefangenheit verraten als bisher, von den politischen Hetzbroschüren (z. B. St. Möller) nicht zu reden.

Sicher wird das objektive Studium auf Schritt und Tritt gegenseitige Beeinflussungen der drei seit Jahrhunderten nebeneinander wohnenden siebenbürgischen Nationen ergeben, welche bis jetzt womöglich totgeschwiegen worden sind. (Das jüngste Beispiel hiefür bietet jener Aufsatz K. Viskis über die Kunst des kleinen, ringsum von Rumänen, zum Teil auch von Sachsen umklammerten Szeklervolkes, der von keinem rumänischen und sächsischen Einfluß hören will, was auch rein theoretisch einfach unmöglich ist.) Dann weiter, durch das Studium der Holzbaukunst, der „byzantinischen" Denkmäler, der sogenannten „Kleinarchitektur" (die manche Züge der hohen Kunst erklären kann), wird das falsche Bild der siebenbürgischen Kunst als einer rein abendländischen Importkunst definitiv beseitigt und es werden ihre beharrenden Kräfte endlich zur Geltung gebracht. Die streng methodische Durchforschung der Kunstdenkmäler wird zum Schluß auch andere, reifere Ergebnisse zeitigen, als die subjektiven, manchmal politisch gefärbten Würdigungen von gestern. V. Roth ist in seinem jüngsterschienenen Aufsatz der Ansicht, daß die bisherige siebenbürgische Kunstgeschichtsschreibung in der Hauptsache kunsttopographischen Charakter gehabt hat. „Sie als Geisteswissenschaft weiterzuführen ist Aufgabe und Pflicht des kommenden Geschlechtes." Das bedeutet aber nicht weniger als den Neuaufbau.

Auf dieser Etappe der siebenbürgischen Kunstgeschichtsschreibung übte Strzygowski durch seine Schriften einen sehr bedeutenden Einfluß. Er war auch persönlich 1921 in Siebenbürgen und hielt in Sibiu (Hermannstadt) mehrere Vorträge, die vor allem methodisch und als klassisches Beispiel eines höheren Gesichtspunktes auf die Hörerschaft wirkten. Strzygowski hat aber auch Schüler in Siebenbürgen, die seine Methode nicht nur in wissenschaftlichen Veröffentlichungen, sondern auch in der Lehrtätigkeit befolgen: im Kunsthistorischen Seminar der Universität Cluj (Klausenburg) werden seit vielen Jahren die Studenten in seine Methode eingeführt und Seminararbeiten nach seinen Gesichtspunkten besprochen. Wie anders sieht diese vielseitige Wesens- und Entwicklungsforschung aus gegenüber der auf die Kunstwerke gewalttätig angewendeten Methode der Historiker und Archäologen! Vorbildlich kann uns seine Objektivität jeder Nation gegenüber gelten; man denke, wie frei von Chauvinismus seine Wiener Universitätsvorträge über den italienischen Kunstcharakter mitten im Kriege waren. In Siebenbürgen,

wo die Kunstgeschichte nicht immer frei von nationaler Befangenheit war, kann diese Eigenschaft nicht hoch genug geschätzt werden.

Die Bedeutung der Forschungen Strzygowskis für die Kunstgeschichtsschreibung Siebenbürgens ist durch die Anregungen, die seine Werke hier gegeben haben, einleuchtend. Zuerst methodisch, dann durch die Betonung der Mittlerrolle Osteuropas und durch die Widerlegung der Ansicht, daß es „Barbarenland" im Sinne einer hinter dem übrigen Europa zurückstehenden Minderwertigkeit gewesen sein könnte, da die osteuropäischen Völker, wenigstens in den Anfängen noch eigene, in Lage, Boden und Blut verwurzelte Wege gingen. Diese Wertschätzung des europäischen Ostens bewies Strzygowski schon vor dem Kriege durch Aufstellung einer osteuropäischen Abteilung mit reicher Bibliothek und Photosammlung im Rahmen des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien, die einzig dastand. Wie ausführlich wurden z. B. die Kunstdenkmäler der Bukowina 1915 in seinen Universitätsvorlesungen behandelt! Die Verdienste Strzygowskis um die Erforschung und richtige Wertschätzung der Holzbaukunst in der Kunstgeschichte sind wohlbekannt. Der Holzbau hat in Siebenbürgen zahlreiche alte Denkmäler (über 1200 Holzkirchen und noch mehr Holzhäuser) hinterlassen, die früher wenig geschätzt und ungenügend erforscht waren. Von den drei Kunstkreisen Europas, die in vorromanischer Zeit sich durch drei ganz verschiedene Bauweisen in Holz unterschieden haben, gehört Siebenbürgen zum östlichen, wo der Blockbau charakteristisch ist. Es ist nun auf Strzygowskis Anregung zurückzuführen, daß die Erforschung der siebenbürgischen Holzkirchen in den letzten Jahren einen so großen Aufschwung genommen hat. Meine eigenen Arbeiten über die Holzkirchen des Komitates Arad und des Komitates Bihor gehen auf die tiefen Anregungen, die ich aus Strzygowskis Werken geschöpft habe, zurück. Einer meiner Schüler, Virgil Vătăşianu hat einige moldauische Holzkirchen veröffentlicht, dann den Einfluß des Holzbaues auf die ältesten Stein- und Backsteinbauten Siebenbürgens und der Moldau nachzuweisen versucht — ein Bestreben, das wir bei Strzygowski besonders im „Nordenbuch" und in der „Altslavischen Kunst" wiederfinden. Die richtige Schätzung vom kunsthistorischen Standpunkt aus erfuhren die Holzkirchen Siebenbürgens erst in der letzten Zeit. Es fehlten auch vorher zerstreute Zeitschriftenartikel nicht, die ich 1927 besprochen habe, doch gab es keine Monographien mit ausgedehnteren Denkmäler-

veröffentlichungen und dem nötigen wissenschaftlichen Apparat, von Ergebnissen und vergleichenden Gesichtspunkten gar nicht zu reden. Manche dieser früheren Verfasser waren, wie oben gesagt, so befangen, daß sie „ungarländisch" (was seit 1918 nicht mehr zutrifft) mit „ungarisch", d. h. „rumänisch" mit „ungarisch" verwechselt haben, wodurch sich in die Kunstgeschichte grobe Fehler einschlichen, die von Lehfeldt, Dietrichson, Wesser, Springer bona fide übernommen worden sind. Strygowski hat als erster unsere Holzkirchen mit den altslavischen und englischen verglichen.

Man kennt die außerordentliche Tätigkeit, die Strzygowski stets für die Erforschung des christlichen Ostens, der „byzantinischen" Kunst, entfaltet hat. Auch diese konnte nicht ohne Einfluß auf die Kunstforschung Siebenbürgens bleiben, auch hier haben seine Anregungen zu neuen Untersuchungen geführt, wodurch die kunstgeschichtliche Stellung Siebenbürgens in einem anderen Lichte erscheint: die nächstliegenden östlichen (d. h. byzantinischen) Einflüsse werden nicht mehr als vereinzelte Ausnahmen angesehen, wie Pasteiner und Möller glaubten, sondern finden sich bei den Siebenbürger Rumänen ziemlich allgemein. Aus diesem Grunde und mit vollem Recht hat Iorga die kirchliche Kunst der Siebenbürger Rumänen in die Kunstgeschichte der Walachei und Moldau aufgenommen. Wir wissen längst, daß in der Kunst nicht die Dimension der Bauwerke entscheidet, durch Strzygowski haben wir aber die kunstgeschichtliche Bedeutung, die der sogenannten „Kleinarchitektur" und der „Volkskunst" im Gegensatz zur hohen Kunst zukommt, erkannt, welche nach anderen z. B. P. Frankl, in das Gebiet der Ethnographie fallen sollen. Sie sind wichtig, da sie die Erzeugnisse der hohen Kunst erklären können; vor allem in Siebenbürgen.

Hat nach unseren bisherigen Ausführungen Strzygowski auf die siebenbürgischen Kunstforscher durch seine Schriften anregend gewirkt, so hat er selbst die wichtigsten Funde der Völkerwanderungskunst Siebenbürgens und des Banats öfters behandelt, vor allem in „Altai-Iran" und zuletzt in dem Aufsatz über die Völkerwanderungskunst in den Karpathenländern, so die Schätze von Simleu (Szilágy-Somlyó), Apahida und Sânnicolaul mare (Nagyszentmiklós). Die Ergebnisse seiner hierauf bezüglichen Forschungen hier zu wiederholen, wäre überflüssig, da sie viel zu bekannt sind. Die Ansicht Strzygowskis aber, daß die Goten vom Schwarzen Meer Vermittler der osteuropäischen und asiatischen Formen nach Westen und Nor-

den sein konnten, eine Ansicht, die auch von anderen Kunsthistorikern (z. B. Baum) angenommen wird, wirft für uns die Frage auf, ob nicht auch die geometrische Ornamentik der Rumänen, welche nach Iorgas Hypothese ihre Heimat im ehemaligen thrako-illyrischen Gebiet hatte und auch heute hat, in dieser Weise nach Norden vorgedrungen wäre. Die auffallende Verwandtschaft der schwedisch-norwegischen geometrischen Ornamentik in der Textilkunst des Volkes mit der rumänischen ist bekannt, im letzten Sommer habe ich mich an Ort und Stelle davon überzeugt. Jedenfalls verdient die gestellte Frage eine eingehende Untersuchung.

Influence de l'art populaire des Roumains sur les autres peuples de Roumanie et sur les peuples voisins

Introduction

L'historien de l'art H. Tietze, de Vienne, dans son ouvrage capital sur la méthode en histoire de l'art,[1] s'efforce d'établir un critère permettant d'estimer si une oeuvre d'art est historique, et il aboutit à la consideration de l'effet produit sur la postérité; d'autre part, afin de fonder la classification des valeurs historiques dans le domaine de l'art, il étudie l'intensité et l'extension dans le temps et dans l'espace géographique de l'effet produit; ainsi donc, possèderont une signification historique toutes les oeuvres d'art qui auront produit un effet remarquable de leur temps et sur la postérité, soit par les influences exercées sur les artistes créateurs ou par le nombre des copies et des reproductions, soit par les appréciations, descriptions ou mentions qu'on en trouvera chez les écrivains ou dans la tradition verbale: „Gewirkt also historisch bedeutungsvoll." Une telle conception n'est pas éloignée de celle de G. Tarde:[2] „l'histoire est la collection des choses les plus réussies c'est à dire les plus imitées." Un autre savant non moins réputé et qui s'est occupé aussi de méthodologie, J. Strzygowski,[3] recherche les forces autochtones (Beharrung), les valeurs propres (Eigenwerte) dans l'art d'un peuple ou d'une région, afin de les séparer des valeurs d'emprunt (Lehnwerte) acquises au contact d'autres peuples ou d'autres régions. Plus l'art d'un peuple est remarquable, robuste, original, plus les effets et les influences qui en proviennent sont nombreux et variés. L'importance artistique d'un peuple ne se mesure pas seulement aux qualités esthétiques supérieures et à l'originalité de ses oeuvres, mais aussi à leurs effets, aux influences exercées sur d'autres peuples.

Dans les pages qui suivent nous nous proposons d'étudier, autant

---

[1] *N. Tietze:* Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig, 1913, p. 18.

[2] *G. Tarde:* Les Lois de l'imitation. Paris, 1900, p. 151.

[3] *J. Strzygowski:* Die Krisis der Geisteswissenschaften. Vienne, 1923, pp. 218—238 et 249.

que le permet le cadre de cette revue, l'effet et les influences de l'art populaire roumain, c'est à dire essentiellement de notre art rustique, sur les peuples vivant à nos côtés en Roumanie et sur les peuples nos voisis. Nous nous occuperons d'abord des arts plastiques et décoratifs, puis nous passerons à la poésie, à la musique et à la danse pour nous assurer si dans ces domaines aussi l'art populaire roumain a eu quelque influence. Enfin nous nous demanderons si cet art roumain n'a eu d'effet que dans le dernier siècle et le siècle présent, ou si l'extension de cet effet dans le temps est plus vaste. Il est surprenant que ce problème si important de l'influence de l'art roumain n'ait pas fait jusqu'ici l'objet d'une étude détaillée, bien que la nécessité en ait été reconnue: ainsi A. Veress [1] estime que les influences réciproques du peuple roumain et du peuple hongrois sont séculaires et ininterrompues „mais qu'elles n'ont guère été mises en lumière". I. Brenndörffer,[2] K. K. Klein [3] et d'autres reconnaissent aussi des influences roumaines chez les Saxons de Transylvanie, mais constatent qu'elles n'ont pas été analysées jusqu'ici dans une étude monographique.

Nous avons en outre des voisins qui, sans doute par crainte des résultats, trouvent de telles recherches inopportunes, sous le prétexte que les matériaux n'en auraient pas encore été suffisamment rassemblés et étudiés; or il n'est jamais inopportun pour la science d'avoir une image fidèle du stade actuel des recherches, quel que soit leur degré de développement. Nous connaissons l'opinion de chercheurs hongrois à l'horizon obscurci par la politique ou volontairement rétréci, tels que J. Jankó,[4] Ch. Viski,[5] B. Bartók,[6] L. Debreczeni,[7] lesquels évitent volontairement jusqu'à la simple mention

---

[1] *A. Veress:* Bibliografia română-ungară. Bucarest, 1931, I, p. XXII.

[2] *J. Brenndörffer:* Román (oláh) elemek az erdélyi szász nyelvben. Budapest, 1902, p. 91.

[3] *K. K. Klein:* Rumänisch-Deutsche Literaturbeziehungen. Heidelberg, 1929; *E. Grigorovitza:* Românii în monumentele germane medievale. Bucarest, 1901.

[4] *J. Jankó:* A kalotaszegi és erdélyi magyarságról. Cluj, 1892; Kalotaszeg magyar népe. Budapest, 1892; *Torda,* Aranyosszék, Toroczkó magyar (székely) népe. Budapest, 1893.

[5] *Ch. Viski:* Székely Szönyegek. Budapest, 1928; Székely himzések. Budapest, 1924; A székely nép müvészetéröl. (Székely Nemzeti Múzeum Emlékkönyve). Sft. Gheorghe, 1929.

[6] *B. Bartók:* Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje. Budapest, 1934.

[7] *L. Debreczeni:* Erdélyi református templomok és tornyok. Cluj, 1929; Arta populară maghiară „Transilvania etc. 1918—1928". Bucarest, 1929.

des influences roumaines, ou même nient leur existence, ce qui est absurde a priori, car des peuples qui vivent durant des centaines d'années côte à côte s'empruntent toujours mutuellement des biens matériels et spirituels; nous savons même certaines tentatives pour inverser les rôles de créateur et d'emprunteur, inspirées de mobiles étrangers à la science. Nous n'avons guère jusqu'à présent que des observations et des impressions, souvent fort justes, dispersées dans des monographies, des revues, des journaux, plutôt que des analyses méthodiques; elles n'en méritent pas, moins l'attention, car elles peuvent servir de base d'enquête ou de discussion, même si parfois elles doivent être complétées, précisées ou en partie modifiées. Rassemblées, elles suffiraient même à ouvrir des perspectives nouvelles, et comme elles expriment en grande majorité l'opinion de savants non-roumains, on ne saurait les tenir pour partiales ou intéressées.

I. Influences savantes et religieuses

Certes il existe aussi, sur les Roumains, une influence des peuples qui vivent auprès d'eux ou dans le voisinage de leurs frontières, mais l'étude de cette influence n'entre pas dans notre plan; au surplus, en matière d'influences réciproques, la proportion entre ce qu'a reçu et ce qu'a donné un peuple est décisive. Dans notre communication[1] au Congrès international des sciences historiques de Varsovie (1933), nous avons posé cette question: lequel des trois peuples de Transylvanie a-t-il été plus fécond et a-t-il eu plus d'influence? et nous avons répondu par ces deux points, évidents pour cette province: en matière d'art savant, les Saxons, dans l'art populaire, les Roumains. Il est naturel en effet que l'influence roumaine transylvaine se manifeste dans l'art populaire rustique et non dans l'art savant et religieux, car les Roumains, en raison de leur rite oriental, ont un art savant fondé sur l'art byzantin, tandis que les Saxons et les Hongrois, catholiques ou protestants, relèvent de l'art occidental. Malgré cela, des influences roumaines se font sentir jusque dans l'art savant des Hongrois. Rappelons quelques exemples. Divald[2] voit l'influence de la solennité rigide de la peinture byzantine, par exemple de celle de Curtea-de-

---

[1] *C. Petranu:* La part des trois nationalités de la Transylvanie dans la formation de son caractère artistique. „Revue de Transylvanie", T. I, No. 4. p. 461.

[2] *K. Divald:* Székely szárnyas oltárok. Székely Nemzeti Múzeum Emlékkönyve. Sft. Gheorghe, 1929, p. 408.

Argeş, dans l'autel de Şumuleu (Csiksomlyó), de la fin du XV-e siècle. Le même auteur constate aussi d'autres influences byzantines en Transylvanie jusqu'au XV-e siècle. Les icônes de caractère byzantin, écrit Divald, sont ici, selon toute probabilité, les oeuvres de peintres de Hongrie ou de Transylvanie qui, aux XIV-e et XV-e siècles, ont travaillé au-delà des Carpathes, dans les pays balkaniques voisins du Danube, d'où ils sont revenus plus d'une fois avec les copies d'anciennes icônes byzantines dites classiques, comme c'est le cas pour les peintures de l'église de S-ta Maria Orlea. (Observons ici de quelle manière Divald évite de parler de la Valachie, de même que Genthon,[1] lorsqu'il écrit que les formes rigides de l'autel de Mălăncrav lui rappelle celles des icônes russes.) T. Gerenzani considère, les peinture de Sânta Maria Orlea comme destinées primitivement au culte orthodoxe. Non seulement la peinture byzantine de cette église, avec ses inscriptions en caractères cyrilliques, mais aussi son architecture appartient aux Roumains. Les Hongrois en ont hérité lorsque le noble seigneur de la commune, Kendefi, d'origine roumaine, a renié sa foi orthodoxe.[2] Il existe encore d'autres cas. En général, quand une partie des fidèles roumains passait à une autre religion, on prenait leur église aux orthodoxes: ainsi pour les églises de Turdaş, d'Abrud, de Cetatea de Baltă.[3] Dans l'église de Remetea (Bihor) la peinture ancienne byzantine avec ses inscriptions slavones (et non pas grecques) de l'entrée qui est sous la tour prouve bien son appartenance primitive roumaine et non pas l'usage commun qu'en auraient fait catholiques et orthodoxes.[4] Dans de semblables cas les possesseurs et peut-être même les artistes étaient des Roumains. Nous avons même le cas bien connu d'un peintre roumain qui a travaillé dans un château hongrois: l'archevêque Oreste, étant réputé pour son talent de peintre, fut enchaîné puis forcé d'orner de peintures le château du prince Georges Rákóczi I-er à Iernut, en 1643.[5] L'icône miraculeuse de 1681, du peintre roumain Luca, d'Iclodul Mare, fut

---

[1] *Et. Genthon:* A régi magyar festömüvészet. Vác, 1932, p. 127.

[2] *Révai:* Lexikon, vol. XI, p. 455 et *V. Motogna:* Familia nobilă Cînde, „Revista Istorică", 1926, pp. 68—80.

[3] *E. Meteş:* Istoria bisericii româneşti din Transilvania. Sibiu, 1935, pp. 147, 414, 170; Zugravii bisericilor române. Cluj, 1929, p. 112; *T. Gerezani:* Paesaggi rumeni. Turin, 1931.

[4] *J. Némethy:* „Archaeológiai Értesitö", XLII, p. 236. Budapest, 1928.

[5] *S. Dragomir:* „Anuarul Institutului de Istorie Naţională", II, p. 69. Cluj, 1926.

mise sous séquestre par le comte Sigismund Kornis et l'original (ou sa copie) est aujourd'hui vénéré au-dessus de l'autel principal de l'église des Piaristes à Cluj.[1] Le portrait votif de l'évêque roumain Anastase, de Vad, avec une inscription de 1531 et peint probablement en Moldavie, se trouve aujourd'hui chez l'évêque catholique latin (hongrois) d'Alba-Iulia.[2] Au château Bánfi, de Răscruci (Valasut), un paysan roumain plein de talent, Ioan Câmpian (Mezei) a sculpté dans un style néo-Renaissance des meubles et des boiseries qui décorent jusqu'aux salles d'apparat.[3] Enfin la plaque portant l'écusson sculpté de la Moldavie, provenant du château fort de Ciceu et qui date du possesseur de la forteresse, Etienne le Grand de Moldavie, a été enclavée dans la chaire du temple réformé du village d'Uriul-de-sus en 1544, après que la forteresse fut rasée.[4] Toma Turbulea, peintre à la cour d'Etienne Báthory dans la seconde moitié du XVI-e siècle, semble avoir été roumain.

Le portail de pierre de l'église de Sântimbru (Alba) et le tabernacle de Porunbenii-Mari (Odorhei) rélèvent l'influence des sculptures roumaines sur bois (voir *G. Treiber,* „Vierteljahrsschrift" 1935, qui les considère à tort comme germaniques, de l'époque des invasions barbares).

Malgré ces témoignages, il va sans dire que l'art religieux savant des Roumains de jadis a eu son expansion surtout dans l'Orient chrétien orthodoxe et non chez les peuples catholiques. Les princes et les seigneurs ou boyards de Moldavie et de Mounténie (Valachie), dès le XIV-e siècle et jusqu'au XIX-e siècle, n'ont pas cessé d'enrichir d'objets du culte, grâce à leurs nombreuses donations, les trésors des monastères et des églises de l'Orient orthodoxe, ceux du mont Sinaï, de St. Sabbas de Jérusalem, du Mont Athos, de Chypre, de Rhodes, de Paros, de Pathmos, d'Epire, de Météores, d'Athènes et de Constantinople; ils ont aidé à la construction ou à la restauration d'édifices religieux. L'album édité par M. Beza, avec ses trois

---

[1] *G. Mânzat:* Originea şi istoria icoanei Maria dela Nicula. Cluj, 1923.

[2] *N. Iorga:* Icoana românească. „Bul. Com. Monum. Istor.", XXVI, 75, p. 11. Vălenii de Munte, 1933.

[3] Voir notre communication à la séance des sections de l'Astra (29 juin 1925, Cluj), reproduite dans le journal „Biruinţa" du 2 juillet 1926, ainsi que L. Kelemen „Müvészeti Szalón", I, 1. p. 7. Cluj, octrobre 1926.

[4] *Et. Meteş:* „Mémoires de l'Académie roumaine, section historique", série III, tome VII, p. 7.

cents illustrations, nous en convainc pleinement.[1] Toutes ces oeuvres d'art d'une réelle valeur et qui ont accru le patrimoine artistique byzantin n'ont pu rester sans influence. Les ouvrages précieux, surtout les évangéliaires, envoyés par notre pays ont été imités par des moines calligraphes et des maîtres-enlumineurs de l'endroit.[2]

Les Grecs enrichis en pays roumain et qui s'en retournaient dans leur patrie, en Epire et en Thessalie, y ont décoré des églises avec le concours d'artistes qu'ils avaient pu connaître et apprécier au-delà du Danube;[3] on sait que les Grecs reconnaissent même, dans les peintures du Mont-Athos, le genre „moldo-valaque", absolument différent de leur genre propre.[4] J. Strzygowski[5] relève l'influence considérable qu'ont eue les voïvodes moldaves et valaques sur l'art du Mont-Athos, grâce à leurs fondations, établissements et donations, grâce aussi à l'apport fécond d'idées et de thèmes théologiques, de sorte que le Mont-Athos a moins agi sur la Moldavie que la haute culture des monastères de Bucovine ne s'est répercutée sur la montagne sainte.

En Galicie nous trouvons un certain nombre de fondations religieuses roumaines: par exemple, à Lwów (Léopol) le fondateur de la première „église moldave" a été Alexandre Lăpuşneanu, en 1559; ceux de la seconde ont été les Movileşti, vers la fin du XVI-e siècle et le début du XVII-e. Des objets du culte d'origine moldave, puis des iconostases se trouvent dans les églises ruthènes de Galicie, d'Ukraine, de Volhynie relevées par P. P. Panaitescu.[6]

N. I. Petrov s'est occupé des „Monuments artistiques roumains de Russie et de la possibilité de leur influence sur l'art russe", énumérant les objets d'origine roumaine des XV-e — XVII-e siècles; Th. Uspenski s'est occupé des „Vases moldaves se trouvant dans la salle d'armes des Moscou".[7] Les savants russes, et surtout Th. Uspenski, reconnaissent qu'à dater du règne d'Etienne le Grand il

---

[1] *M. Beza:* Urme româneşti în Răsăritul ortodox. Bucarest, 1935 *E. Vârtosu:* Odoare româneşti la Stambul „Bul. Com. Mon. Ist." XXVIII 83, 1—20. 1935.

[2] Communiqué par M. M. Beza.

[3] *N. Iorga:* Istoria Românilor prin călători. Bucarest, 1922, vol. II, p. 206.

[4] Ibidem, p. 84.

[5] *J. Strzygowski:* „Die Zeit", 13 août 1913, et „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", VI, p. 128—131.

[6] *P. P. Panaitescu:* „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XXII, 59, pp. 1—19. 1929.

[7] *Th. Uspenski:* Ibidem, XX, 52, pp. 88—97, 1927.

existe un art moldave admiré et souvent imité en Russie.[1] N. P. Kondakov[2] reconnaît la supériorité des peintres d'icones moldaves et leur influence en Russie au XVI-e siècle de même que A. I. Iacimirskij[3] qui affirme que le style moldave prédomine dans les manuscrits russes dans la seconde moitié du XV-e siècle et le début du XVI-e. Des modèles de peinture religieuse du Mont-Athos passés, par l'intermédiaire de la Moldavie, en Galicie; d'ailleurs en architecture aussi comme dans d'autres cantons de l'art il y a des points de contact entre la Moldavie et la Galicie orientale.[4] Parmi les peintres qui ont travaillé au début du XVIII-e siècle dans les églises d'Arbanassi (Bulgarie) l'un se dit originaire de Bucarest.[5]

II. Influences sur l'architecture populaire

Dans l'art populaire, qui forme la partie principale de notre exposé, nous pouvons commencer par l'architecture elle-même. Jänecke[6] explique les formes architectoniques de Macédoine, d'Albanie, de Dalmatie par la parenté d'une partie de la population de ces régions avec la population de Roumanie. Meringer,[7] Evans, Murko[9] reconnaissent l'influence des Roumains des Balkans sur les Slaves méridionaux: ainsi le type roumain d'habitation domine au Monténégro, en Albanie et en Dalmatie; le type de village roumain se rencontre dans la Serbie du Sud-Ouest, dans l'ancien sandjak de Novibazar, en Albanie septentrionale et centrale et dans le montagnes de Bulgarie.[10] Les pâtres roumains de Transylvanie parviennent jusqu'en Bessarabie, en Dobroudja et quelquefois, passant le Dniester, jusqu'en Crimée et dans le Caucase; d'autres atteignent les mon-

---

[1] *O. Tafrali:* Indrumări culturale, s. d., p. 49.

[2] *N. P. Kondakov:* The Russian Icon. Oxford, 1927, p. 122, 154, 175.

[3] *N. Cartojan:* Istoria literaturii rom. vechi. Bucureşti, 1940, I, p. 18—19.

[4] *W. R. Zaloziecky:* „Byzantinische Zeitschrift", I, 75, 1935, pp. 70—73, et „Codrul Cosminului", IX, 1935, p. 339.

[5] Cf. „Byzantinische Zeitschrift", 34, 1934, p. 451.

[6] *W. Jänecke:* Das rumänische Bauern- und Bojarenhaus. Bucarest, 1918, p. 45.

[7] *R. Meringer:* Das volkstümliche Haus in Bosnien und Herzegovina. Vienne, 1900.

[8] *Evans:* Through Bosnia and the Herzegovina. Londres, 1876, p. 24.

[9] *M. Murko:* Zur Geschichte des volkstümlichen Hauses bei den Südslawen. „Mitt. d. Anthropol. Gesellschaft", Vienne, XXXV, p. 312, XXVI, p. 28.

[10] „Srpsky Etn. Zbornik", IV., LXVII et *S. Dragomir:* Über die Morlaken und ihren Ursprung. Bucarest, 1924, p. 11.

tagnes de Fruska-Gora. Établis en Dobroudja, les bergers roumains viennent en contact avec des Turcs, des Tatares, des Bulgares, à qui ils aprennent à construire des maisons.[1] G. Weigand[2] a des éloges pour les maisons des Aroumains comparées à celles des Bulgares, des Grecs et des Albanais: „prächtige Lage, écrit il, Gesamteindruck, stattliche Häuser und hübsche Einrichtung". Les habitations des Slaves de la Péninsule balkanique n'ont ni la solidité, ni le confort des maisons aroumaines. Au sujet du mobilier, et bien qu-il dépende de la situation de chacun, il se présente pourtant comme incomparablement plus riche que chez les Slaves, les Grecs et les Albanais. Cvijić et Weigand croient l'un et l'autre à une influence aroumaine sur les Slaves.[3]

L'influence roumaine pénètre non seulement au Sud-Est mais aussi au Nord et à l'Est, dans le district de Novy-Sacz en Pologne, chez les Gorales, au Nord de la Haute-Tatra, dans les Carpathes centrales. En dehors de l'influence du costume, des habitudes, des danses, de la musique, des croyances et superstitions, il y a imitation de la maison de bois du type montagnard, semblable à celle de nos monts Apuseni, avec un mobilier comme chez nous, et aussi des églises de bois, telle celle de Dembno avec ses peintures murales, ses traces d'iconostase orthodoxe et un saint Nicolas.[4] Un certain nombre de savants polonais admettent une migration pastorale roumaine vers les X-e — XII-e siècle, à travers les Carpathes, sur le type de celle qui a porté les Vlaques ou bergers roumains jusqu'en Moravie, où ils ont gardé jusqu'à nos jours certaines coutumes, avec des bribes de roumain et des éléments de notre art populaire.[5] Dans le district d'Abauj-Torna (capitale Košice-Cassovie) ont vécu des Roumains, aujourd'hui disparus.[6] A Miskolc il existe encore une église roumaine du XVIII-e siècle terminée en 1806, car en 1728 il se trouvait là environ trois cents marchands macédo-roumains avec

---

[1] *L. Someşan:* La transhumance des bergers transylvains. „Revue de Transylvanie". I, 4, p. 473.

[2] *G. Weigand:* Die Aromunen. Leipzig, 1895, I, 266.

[3] Cf. *Th. Capidan:* Românii nomazi. Cluj, 1926, p. 153.

[4] *Alex. Borza:* Prin ţara Goralilor. Sibiu, 1929, et „Transilvania", 1929, Nr. 1.

[5] Cf. *N. Iorga:* Roumains et Tchécoslovaques. Prague, 1924, pp. 7—8; *B. Jaronek:* „Art Populaire", I-er Congrès international. Prague, 1928. Paris, 1931, p. 151.

[6] „Ethnographia", XIV. Budapest, 1903.

leurs familles.[1] Le type roumain de l'église de bois de Transylvanie. nous le trouvons seulement chez les Ruthènes de Russie Subcarpatique (Podkarpacka Rus, Tchécoslovaquie), donc dans le voisinage immédiat de notre province, car dans les autres régions habitées par les Ruthènes le type de l'église de bois est différent et comporte en particulier une coupole.[2]

En Roumanie le type du clocher en bois de l'église roumaine se rencontre dans l'Unghiul Căleatei (mag. Kalotaszeg) chez les Magyars. Kos[3] et Debreczeni[4] tentent sans succès d'en attribuer la paternité aux Magyars de la région. Jankó[5] nous rapporte que lors de la reconstruction de l'église incendiée de Şaula (dép. de Cluj) en 1835, on a découvert sous un enduit des peintures murales avec des caractères „gréco-cyrilliques", ce qui nous porte à croire que l'église avait d'abord été roumaine. Kos[6] pense que l'ancêtre direct de la maison magyare de l'Unghiul Căleatei est la „colibă" ou cabane de berger; or le mot „colibă" est roumain. Les maisons de Rimetea reproduites par Malonyai[7] présentent de grandes analogies avec les maisons roumaines; J. Kováts[8] nous informe que les poutres des maisons de bois de Rimetea (Trăscău, hong. Torockó) sont jointes à leurs extrémités à la manière „mocane" (mokány gerezd), ce qui confirme l'influence roumaine. Ce n'est d'ailleurs pas seulement dans l'art de bâtir mais aussi dans les autres arts que les Ciangăi du département de Hunedoara (une colonie de 65 familles sicules de Ciuc établies en 1780 en Bucovine et transférées en 1891 à Deva), de même que les Craşovani (environ 8000 Bulgares mêlés de Roumains et de Serbes, dans dix communes du département de Caraş) présentent des traits de ressemblence avec les Roumains.[9] Jankó[10]

---

[1] *I. Lupaş:* Istoria bisericească a Românilor ardeleni. Sibiu, 1918, pp. 169—70.

[2] *C. Petranu:* Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen. Cluj, 1927, pp. 45—47; Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen. Sibiu, 1934, pp. 62—66.

[3] *Ch. Kos:* Kalotaszeg. Cluj, 1932, p. 152.

[4] *Debreczeni:* Op. cit., p. 5, et Arta etc., p. 1221, dans l'ouvrage collectif „Transilvania, Banat etc.".

[5] *J. Jankó:* Kalotaszeg magyar népe, p. 57.

[6] *Kos:* Op. cit., p. 61.

[7] *D. Malonyai:* A magyar nép müvészete. Budapest, 1909, vol. II, table des ill., LIV.

[8] *J. Kováts:* A székely ház. Cluj, 1908, p. 37.

[9] *E. Szabó* et *G. Cirbusz:* „Magyar N. Múzeum Néprajzi Oszt. Értesitöje", IV, 1903.

[10] *J. Jankó:* „Ethnographia", XI, p. 64, 1900.

constate que la maison des Sicules ou Szeklers ressemble à beaucoup d'égards à celle des Motz; la porte dite „sicule“ se retrouve en particulier chez les Motz; Jankó[1] la retrouve aussi dans le Bihor; en échange elle est absente dans l'Unghiul Căleatei, et rare dans le département d'Arieş. Elle reparaît dans ceux de Maramureş, d'Arad, de Vâlcea, de Gorj. L'avant-toit „sicule“ avec balcon ou „târnatz“ se trouve aussi chez les Roumains. Ce n'est que dans les parties orientale et occidentale du département de Mureş que Kos[2] reconnaît l'influence populaire roumaine sur la maison sicule.

Tandis que les savants magyars n'admettent qu'avec des réserves, timidement et partiellement ces aspects de la vérité, S. Opreanu a bien mis en lumière l'influence profonde de l'art roumain de bâtir sur celui des Sicules. Nous exposerons brièvement les résultats auxquels il est parvenu. La maison préhistorique consistant en un vestibule ouvert (tindă) et une seule pièce d'habitation, existe encore aujourd'hui, et c'est le type le plus ancien, dans le pays des Sicules; or c'est aussi le type primitif de la maison roumaine un peu partout. Le matériel tout entier du ménage et de la ferme est identique à celui des Roumains d'autres régions; même chez les Sicules de la plaine on retrouve beaucoup de détails d'origine roumaine et jusqu'à des mots comme *coteţ, hambar, colibă, drăniţă, cuptor, casă* (au lieu de „cameră“) et *Hid* (pod „grenier“) au lieu de „padlás“. Les Sicules ont emprunté avant tout aux Roumains l'art perfectionné de travailler le bois, et ils construisent en bois alors qu'ils ont de la pierre à discrétion. Partout leurs maisons ont le toit roumain à quatre auvents pareils, descendant jusqu'au-dessus des fenêtres — forme de toit que nous ne trouvons généralisée ni chez les Saxons ni chez les Magyars proprement dits. Puis l'absence de cheminée, la décoration des murs avec des tapis et des linges brodés, la maîtresse-poutre sculptée au milieu de la maison sont autant de traits roumains. La solive sculptée du Musée national sicule de Sft. Gheorghe,[4] de provenance sicule, n'en est pas moins roumaine par son travail; la date de 1735 en caractères cyrilliques inconnus aux Sicules le confirme d'ailleurs.

Les formes géométriques dans le travail du bois sont une carac-

---

[1] Idem, ibid., V. 68, 1894.
[2] *Ch. Kos:* A székely ház. Székely Nemzeti Múzeum Emlékkönyve, p. 653.
[3] *S. Opreanu:* Ţinutul Săcuilor. Cluj, 1927. Idem: Die Szekler. Sibiu, 1939.
[4] *Al. Tzigara-Samurcaş:* Izvoade de crestături. Bucarest, 1928, p. 7.

téristique roumaine. Le portail dit „sicule“ est très généralement répandu chez les Roumains, tandis qu'en dehors des Sicules les Magyars ne le connaissent que par ouï-dire. Dans les départements de Vâlcea et de Gorj, par exemple, on trouve plus de ces portails sculptés monumentaux qu'en pays sicule, la différence ne portant pue sur la décoration. La porte et le balcon *(pridvor)* ont été empruntés aux Roumains et aux Slaves, la galerie antérieure *(cerdac*, passé en magyar sous la forme de *(csardak)* a été prise aux monastères roumains. Les portes dites „impériales“ de l'iconostase des églises roumaines ont influencé la stylistique ornementale des Sicules. Toute cette influence profonde de l'art populaire roumain sur les Sicules est expliquée par S. Opreanu de la façon suivante: nous avons affaire en réalité à une masse de Roumains „siculisés“ constituant 50 % des Sicules actuels, 16 % de Roumains seulement ayant gardé intégralement leur nationalité. La toponymie slavo-roumaine si riche dans cette région, l'indice céphalique, l'indice biologique, le caractère psychologique du Sicule viennent confirmer cette vue et rapprocher le Sicule du Roumain beaucoup plus que du Hongrois de la „puszta“. Le docteur P. Râmneanţu[1] aboutit à des conclusions renforçant celles de S. Opreanu: „Les Séklers des départements de Ciuc, Odorheiu et Trei-Scaune ont dans l'ensemble la même origine ethno-anthropologique que les Roumains. Il n'existe pas de similitude entre les proportions des groupes sanguins des Séklers et celles des Hongrois, Bulgares et Finnois.“ „Il n'existe pas un seul village où des Roumains n'habitent ou n'aient habité“, soutient Popa-Lisseanu,[2] du territoire sicule. N. Iorga[3] avait déjà fait observer que la maison et le costume étaient presque identiques à ceux des Roumains.

III. Influences sur les arts décoratifs

Tout particulièrement intense et étendue se révèle l'influence roumaine dans les arts décoratifs. Les Ciangăi et les Craşovani[4] ont adopté presque totalement le type d'habitation, le costume, les tissus, les broderies et les coutumes roumaines. Les Sicules et les Hongrois

[1] *P. Râmneanţu:* Origine ethnique des Séklers (Sicules) de Transylvanie, „Revue de Transylvanie“, II, 1, pp. 45—59.
[2] *G. Popa-Lisseanu:* Sicules et Roumains. Bucarest, 1933, p. 8
[3] *N. Iorga:* Ist. Românilor prin călători, I, 192.
[4] *E. Szabó* et *G. Czirbusz:* Op. cit.

de l'Unghiul Căleatei doivent aussi beaucoup à l'art roumain. Lors des foires de Huedin, centre commercial de cette dernière région, des objets roumains en bois, souvent apportés de très loin, sont achetés avec prédilection par les Magyars. Malonyai[1] relève des couleurs et des ornements „valaques" (oláhos) sur certains meubles de l'Unghiul Căleatei et les explique par l'action de l'atelier roumain de Matei Chiorean ainsi que par l'influence des peintures d'églises roumaines. On a même conservé d'un Magyar comme André Pista Gábora des meubles peints de motifs roumains. Parmi les objets reproduits par Malonyai, un nombre considérable est identique ou nettement apparenté aux objets roumains de toutes les régions habitées par des Roumains: voir par exemple les illustrations des pages 170, 172, 173, 177, 178, 181—186, 188—192, 197; 201. Au Musée des Carpathes, à Cluj, le tabouret No. 2044 étiqueté comme magyar et provenant de Mueråu a des motifs décoratifs roumains, ce qui s'explique par le fait que, la majorité de la population étant roumaine dans cette commune, l'objet a été exécuté par un Roumain.

Les numéros 210, 211, 216, 218—219, 147 de la publication du Musée Ethnographique de Budapest[2] sont de l'Unghiul Căleatei: ils présentent des motifs roumains et se distinguent des produits de toutes les autres régions de la Hongrie proprement dite. Leur caractère roumain se manifeste par les traits suivants: 1. toute la surface est recouverte par l'ornementation (caractéristique négative de l'art magyar); 2. l'ornementation est à peu près exclusivement géométrique (autre caractéristique négative pour les Magyars); 3. le rôle de l'ornementation végétale si chère aux Magyars y est tout à fait réduit (la tulipe se trouve aussi sporadiquement chez les Roumains des départements de Cluj et du Bihor sous l'influence probable de la Renaissance allemande et de l'Orient turc).

De même que le travail sur bois, les broderies renommées de l'Unghiul Căleatei sont non seulement influencées par les broderies roumaines, mais même exécutées, aujourd'hui encore, en partie par des Roumaines. Cette petite région n'est pas un îlot purement magyar; il s'y trouve aussi des Roumains, qui au surplus l'entourent de toutes parts. La paysanne roumaine Ana Sasu, de Niarsău, encore vivante, a exécuté les plus authentiques broderies „magyares"

---

[1] *D. Malonyai:* Op. cit., pp. 39—44.

[2] „L'art populaire hongrois". Budapest, 1928.

de l'Unghiul Căleatei, puisque celles-ci, bien avant l'unité roumaine, avaient été achetées par la Bibliothèque de l'Université, le Musée des Carpathes, le Musée transylvain et par des Magyars de Cluj; cette paysanne roumaine a parcouru avec ces broderies Breslau, Vienne, Abbazia, la Hongrie; une partie en a même été envoyée à Paris. Lorsqu'à partir de 1896 les broderies de l'Unghiul Căleatei sont devenues comme une mode patriotique chez les Magyars et qu'on a organisé leur propagande et leur exportation à l'étranger, les dames magyares ont ouvert de nombreux ateliers, où travaillaient naturellement côte à côte paysannes magyares et roumaines, ces dernières étant à la fois moins exigeantes pour le salaire et plus habiles à ce travail. Madame Gyarmathy, principale directrice d'atelier à cette époque, reçut un jour une lettre d'un intellectuel roumain qui soutenait que les broderies „magyares" si recherchées de l'Unghiul Căleatei étaient en réalité l'ouvrage de paysannes roumaines; dans sa réponse [1] M-me Gyarmathy ne reconnaissait pour roumaines que Flora (Floare) Simion et ses deux soeurs. Elle ajoutait, sans aucun fondement, que les Roumaines ne savaient pas tisser la toile nommée „fodorvászon". Mais toutes les broderies de cette région, même quand elles sont exécutées par des Roumaines, n'offrent pas des motifs roumains; celles qui portent le nom de „irásos" ou graphiques, imitées de l'écriture, sont, comme l'a reconnu justement Kos, [2] des imitations simplifiées des motifs et de la technique des foulards turcs que portaient autrefois les Magyares de qualité.

Celles qui sont nommées „szálánvarrott" ou „d'après le fil" ressemblent beaucoup aux broderies roumaines, avec les mêmes motifs géométriques ou des fleurs d'une stylisation pousée jusqu'à la géométrisation. La technique de la broderie en petites croix (keresztöltés) est très répandue parmi les Roumaines, qui l'affectionnent; de même leur coloris vif correspond à celui des broderies roumaines. Un grand nombre de combinaisons répètent le motif des cinq fleures sur une branche et géométrisées. Or ce motif, nous le trouvons dans la région de Gorj [3] et dans d'autres régions habitées par des Roumains; nous le trouvons avec trois fleurs et deux boutons dans le

---

[1] *M-me Gyarmathy:* A kalotaszegi varrottasról „egy román úrnak", s. d.
[2] *Kos:* Kalotaszeg, p. 160.
[3] *G. Oprescu:* Arta ţărănească la Români. Bucarest, 1922. Tabl. I. 3.

département de l'Olt,[1] et avec deux fleurs seulement à Suceava.[2] La troisième technique des broderies de l'Unghiul Căleatei, celle qui est „en coupure" (vagdalásos), présente des motifs semblables aux motifs roumains. Il en va de même des motifs „darázsolás" ou „en guêper". Les planches XIV—XVIII de Malonyai et les illustrations 107 et 147 de „L'art populaire hongrois" nous montrent des motifs purement roumains, à côté d'autres seulement influencés par les motifs roumains. D'ailleurs, pour certains de ceux qui sont dits „en coupure", nous trouvons la dénomination „originaires d'Abrud" (nagyabrudi, kisabrudi),[3] ce qui confirme leur origine roumaine.

D'après L. Kelemen [4] les broderies apparentées de l'Unghiul Căleatei et de Rimetea (Trăscău, hong. Torockó) dérivent d'une source commune et ne sont pas la création des paysannes de ces régions: leur origine se trouverait dans l'art renaissant du XVII-e siècle et elles seraient passées, avec certaines modifications, de l'aristocratie au peuple. Cette opinion est acceptable quant aux broderies „d'après l'écriture" et ne contredit pas celle de Kos, car l'ornementation en faveur dans la bonne société transylvaine au XVII-e siècle nous présent bien le décor floral des Turcs et de la Renaissance allemande.

Le costume des paysans magyars de Rimetea est, selon Kelemen, la traduction rustique du vêtement de la bonne société il y a trois cents ou trois cent cinquante ans. Cette opinion est combattue par le dr. Joh. Künzig, dans la „Wochenschau" de Düsseldorf (1935): d'après ce dernier il serait d'origine germanique et proviendrait de Styrie, avec des influences saxonnes transylvaines. I. Jankó fait venir certains des habitants de Rimetea, de Eisenwurzel (Styrie): ils seraient arrivés comme mineurs au XIII-e siècle et se seraient magyarisés par la suite; cet auteur et Malonyai sont d'accord pour reconnaître dans le costume en question des éléments allemands mêlés d'éléments magyars, mais ils se gardent de préciser. Or nous pensons que là aussi il faut reconnaître une influence roumaine, dans le fait même que les lignes et la coupe du costume, à la différence de celles de toutes les autres régions hongroises, s'ajustent aux lignes

---

[1] *E. C. Cornescu:* Cusături româneşti. Bucarest, 1906, planche 20.

[2] *M. I. Panaitescu:* Colecţie de cusături naţionale româneşti. Bucarest, s. d., IV, 1.

[3] *D. Malonyai:* Op. cit., p. 249.

[4] D'après une interview de L. Kelemen, dans le journal „Keleti Ujság", XVII, 1934, 239.

et aux formes du corps humain sans parler du pittoresque des couleurs vives. Cela explique qu'un spécialiste magyar ait pus considérer le costume de l'Unghiul Căleatei comme roumain.[1] La dénomination de „matászos" („soyeuses") pour certaines broderies de Rimetea exécutées avec des cheveux est purement et simplement le roumain „mătăsos" (même sens). Le „kozsók" ou manteau de peau de mouton (du roumain „cojoc"), la large ceinture de cuir, les lieux-dits d'origine roumaine, les poésies populaires mi-magyares, mi-roumaines, tout cela montre bien les rapports étroits entre Magyars et Roumains dans l'Unghiul Căleatei. Il faut d'ailleurs souligner le fait que l'art magyar de cette région n'est pas un art véritablement populaire, authentiquement né du peuple, mais qu'il a été organisé par la classe supérieure à partir de 1885, sur les modèles fournis par M-me Gyarmathy [2] et d'autres personnes; or les modèles, comme on l'a vu, sont d'inspiration turque („irásos") ou roumaine („szálánvarrott" et „vagdalásos"). Il ne s'agit donc là que d'une initiative industrielle due à la bonne société d'alors, qui a su faire travailler les paysannes magyares et roumaines quand elle a vu que ces modèles étaient recherchés et bien payés.

IV. Influences sur l'art populaire sicule

L'influence roumaine est encore plus considérable dans le Pays des Sicules et s'y manifeste dans les arts décoratifs. Dans les tapis, les broderies, les menus objets en bois et même dans les dessins des oeufs de Pâques, nous trouvons employés sur une grande échelle des motifs géométriques tels que les emploient les Roumains. N'importe quel observateur impartial pourra faire cette constatation, qui ne surprend pas d'ailleurs, quisque nous avons déjà vu, à propos de l'architecture, dans quelle large proportion les Sicules sont en réalité des Roumains siculisés. Les savants magyars eux-mêmes reconnaissent la chose, mais ils la passent sous silence dans leurs publications, comme s'il était si honteux d'avoir appris quelque chose des Roumains. Ils déclarent plus volontiers que la stylistique ornementale si nettement roumaine des ouvrages sicules n'est que la conséquance de la tehnique du tissage (Malonyai, Viski); [3] ou bien

---

[1] *E. Lippich:* „Magyar Iparművészet", 1903, p. 248.
[2] *M-me Gyarmathy:* Tarka Képek. Budapest, 1896, p. 5.
[3] *Ch. Viski:* Székely szönyegek. Introduction; *D. Malonyai:* Op. cit., II, 232.

ils nous apprennent qu'elle se rencontre aussi chez les Indiens d'Amérique, chez les Ostiaks, les Ruthènes, les Slaves méridionaux, ainsi qu'en Dobroudja (Pulszky,[1] Viski,[2]) de même que dans toute la population magyare au-delà du Danube.[3] On relève chez eux un soupçon de mépris lorsqu'ils considèrent comme arriérées les broderies à motifs purement géométriques, parce qu'elles ne feraient qu'imiter en broderie ce qui est le propre de l'art du tissage.[4] Il y a, dans toutes ces affirmations de savants magyars, nombre de contradictions; nous rapellerons seulement que certains de leurs confrères reconnaissent sans détour que la caractéristiques de l'art décoratif roumain est l'élément géométrique: G. Téglás,[5] Dömötör,[6] K. Pulszky,[7] Viski,[8] Malonyai,[9] pour ne pas citer des savants étrangers comme Focillon,[10] Kolbenheyer,[11] Fabian,[12] Sigerus,[13] ni surtout des savants roumains. Tous les meilleurs connaisseurs magyars nous assurent que l'ornementation caractéristique des Magyars est d'origine végétale: ainsi Szendrei,[14] Huszka,[15] Pekár, Czakó et Viski.[16] „Die ungarische Ornamentik verwendet hauptsächlich pflänzliche Motive, ohne jedoch einige wenige geometrische und tierische Motive auszuschließen", écrit Huszka; et pour ne laisser aucun doute

---

[1] *Ch. Pulszky:* A magyar háziipar diszitményei. Budapest, 1878, pp. 4—6.

[2] *Viski:* Op. cit., Introduction.

[3] „Székely Nemzeti Múzeum Emlékkönyve", p. 429.

[4] Viski, dans, l'ouvrage „Székely Nemzeti etc.", p. 431, et Székely himzések, Introduction.

[5] *G. Téglás:* Hunyadmegyei fafaragás „A Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi oszt. Értesitöje", pp. 126—137.

[6] *L. Dömötör:* Az aradmegyei himzés. „Müvészi Ipar", 1889, pp. 64—72.

[7] *Ch. Puszky:* Op. cit.

[8] *Viski:* Op. cit.

[9] *D. Malonyai,* II, 263.

[10] *H. Focillon,* dans „La Grande-Roumanie". (L'Illustration). Paris, 1929.

[11] *E. Kolbenheyer:* Motive der hausindustriellen Stickerei in der Bukowina. Vienne, 1912.

[12] *V. Fabian,* dans „Art populaire". Paris, 1931, p. 20 et suiv.

[13] *E. Sigerus:* Die siebenbürgische Volkskunst. Volkskunstausstellung. Sibiu, 1927, pp. 19, 21.

[14] *J. Szendrei:* „Müvészi Ipar", 1892, p. 14.

[15] *J. Huszka:* Magyarische Ornamentik. Budapest, 1900, p. 4.

[16] *Ch. Pekár:* A magyar diszitö motivumokról. Budapest, 1906, p. 4; *Ch. Viski:* „L'art populaire hongrois", p. XX—XXI. Voir aussi *E. Sigerus:* Op. cit., p. 31, „Geometrische Ornamentik ist nicht beliebt"! *E. Czakó* et *C. Györgyi:* A magyaros izlés. Budapest, s. d., pp. 9—10.

sur le genre de ces motifs géométriques, le même auteur ajoute:[1] „Die geometrischen Ornamente der Magyaren lassen sich zum großen Teile aus der Kreislinie ableiten“, c'est-à-dire que ces motifs ne présentent pas les lignes droites, les losanges et les croix de la stylistique ornementale roumaine. Viski[2] écrit: „La base de l'ornementation (du Magyar) est son jardin à fleurs“; et il caractérise négativement de la manière qui suit la stylistique ornementale du peuple magyar: „il s'abstient de l'ornementation à caractère géométriques qui cependant . . . l'entoure de trois côtés“. Si les motifs géométriques à lignes droites étaient magyars, ou s'ils résultaient de la seule technique du tissage, ou si les Magyars avaient une prédilection pour eux, ils devraient se retrouver dans toutes les autres régions habitées par des Magyars, et pas seulement en Transylvanie chez les Sicules et les Magyars de l'Unghiul Căleatei. Or ils ne se trouvent nulle part ailleurs; l'argument de Viski, suivant lequel ils se retrouveraient de l'autre côté du Danube, n'est que de la poudre au yeux des profanes: le „Sárköz“ auquel il fait allusion se réduit à quatre communes, et dans le Somogy ils sont l'oeuvre de tisserands compilateurs qui ont rassemblé de toutes parts des motifs, de Transylvanie comme d'autres provinces; Malonyai[3] le reconnaît lui-même. Le Sárköz et le Somogy prouvent justement le contraire, à savoir l'expansion de l'influence roumaine de Transylvanie.

Si les motifs géométriques ne sont pas caractéristiques de l'art populaire magyar, la question se pose de savoir d'où les Sicules ont pu les recevoir: des Slaves méridionaux, ou des Ruthènes, ou des Russes, voire des Ostiaks, tous éloignés de leur pays, ou bien des Roumains aux côtés de qui ils vivent, qui les environnent de toutes parts et pour qui ces motifs sont si caractéristiques qu'ils y demeurent attachés plus obstinément qu'aucun autre peuple? Les Roumains en effet, sous quelque maître qu'ils aient vécu dans le passé, hongrois, autrichien ou russe, et en dépit de frontières séculaires les plus artificielles, ont tous la même stylistique ornementale. Pour les Sicules comme pour les Slaves, l'ornementation géométrique n'est pas employée exclusivement et ces populations se servent aussi de l'ornementation végétale et animale.

---

[1] Op. cit., p. 4.

[2] Op. cit., XX—XXI.

[3] *D. Malonyai:* Op. cit., vol. IV, 79, 107 ,109, 115.

V. Expansion des motifs géométriques Roumains

C'est aussi des Roumains que les Ruthènes ont reçu les motifs géométriques, selon l'opinion de Kolbenheyer [1] et de Fabian:[2] les Ruthènes en effet, aujourd'hui encore, les appellent „woloskie" ou „roumains". D'ailleurs il y a, au sein de ce peuple, des Roumains ruthénisés tels que les Houtzouls, qui ayant perdu leur langue n'en ont pas moins conservé des vestiges lexicaux et des toponymes roumains [3] ainsi que leur ornementation roumaine ancestrale, de la même manière que les Roumains sicilisés en Transylvanie, grécisés en Macédonie,[4] slavisés en Moravie [5] et en Russie,[6] que les Gorales de Pologne [7] et les Vlaques slavisés de Croatie et de Bosnie.[8] La nationalité et la langue se sont perdues, l'art sous son aspect ornemental s'est conservé. Si on examine les broderies, les tapis, les quenouilles des musées de Belgrade et de Sofia, on constatera que tous les exemplaires qui paraissent roumains ou apparentés aux types roumains proviennent de régions voisines de la Roumanie ou habitées par des Roumains, par exemple du Banat yougoslave ou de la Vallée du Timoc, où il existe une population roumaine consciente de sa nationalité, ou de Pirot, d'Ielovce, de Niš, de Ielasnice, de Vlask, de Moravsk etc., où cette population roumaine a existé.[9] Au musée de Sofia des gravures représentent certains costumes qui sont presque identiques aux costumes roumains de Roumanie; de fait ils ne sont pas bulgares mais proviennent de Roumains habitant les villages qui environnent Vidin.

Fr. Nopcsa [10] incline à croire que le costume des pâtres d'Arcadie a subi l'influence des Aroumains: le sayon de laine floche *sarica*

---

[1] Op. cit., pp. 25, 31.

[2] Op. cit.

[3] *I. Nistor:* Problema Ucraineană. Cernăuţi, 1934, pp. 60—61.

[4] Greek Arts and Crafts Ltd. Co. Vol. I. Embroideries and Hand-wowen Materials. Sample-Book. Athènes, s. d. Préface de *A. Hajimihali*, pp. 97—100 pour Salonique et p. 76 pour Ianina.

[5] *N. Iorga:* Roumains et Tchécoslovaques, pp. 7—8, et *Jaronek:* Op. cit., p. 151.

[6] *N. Iorga:* Istoria Românilor prin călători, II, 214.

[7] *Alex. Borza:* Op. cit.

[8] *S. Dragomir:* Über die Morlaken etc., p. 11.

[9] Voir l'album bulgare de *R. Cukanova,* Bălgarski ševici. Sofia, 1932, pp. 17—19, 31, 33—34.

[10] *Fr. Nopcsa:* Albanien. Berlin, 1925, p. 181.

flocată), le bonnet de fourrure *(căciula),* de provenance roumaine, sont connus des premiers. En dehors des Grecs, dont la chemise à plis multiples provient des Aroumains, le costume du berger aroumain a exercé aussi une influence sur le costume albanais. L'élégance du costume aroumain est l'effet de sa coupe, ajustée à la taille, et surtout de la multitude de plis qu'il fait depuis la taille jusqu'en bas; ce costume s'est maintenu non seulement différent de celui des autres peuples, mais avec un caractère spécifique résultant de son élégance et de sa richesse, en face du costume pauvre et emprunté des Grecs et du costume extrêmement lourd des Slaves. Là où ces derniers sont venus en contact avec les bergers roumains, leurs habitations se sont faites plus solides, plus confortables et d'un goût esthétique plus sûr.[1] Cvijić [2] loue le goût des Aroumains pour la beauté et la perfection. Weigand[3] apprécie les beaux tapis et les broderies exécutés par les Aroumaines; ces tapis se vendent aussi aux foires et se distinguent par la variété de leurs couleurs, leurs ornements simples, faits de lignes droites et surtout de carrés. (T. Papahagi: Images d'ethnographie roumaine. Bucarest, 1930, II. illustr. 204—6, 191), mais ce n'est pas seulement dans les Balkans, c'est aussi dans d'autres parties de l'Europe qu'ils sont recherchés: le consul français de Pouqueville[4] écrivait déjà en 1820 qu'au XVIII-e siècle les Aroumains avaient exporté sous pavillon français leurs divers tissus et tapis dans de nombreux ports de la Méditerranée, à Naples, Livourne, Gênes, en Sardaigne, à Cadix, Séville, en Sicile, à Malte, Venise, Trieste, Ancône, Raguse; les Aroumains ont eu en outre des relations commerciales avec Vienne, Constantinople, Moscou. Cela étant, il devient claire pour nous que la même stylistique ornementale puisse se rencontrer par exemple en Crète et en Calabre.[5]

L'influence des motifs roumains se retrouve également dans notre Dobroudja: par exemple à Şabla, où le costume roumain a été adopté par les femmes turques,[6] y compris son ornementation. Mais il y a des cas plus éloignés, du moins dans le temps: Krekwitz nous

---

[1] *Th. Capidan:* Op. cit., pp. 90, 151, 154.
[2] *Cvijič:* La Péninsule Balcanique. Paris, 1918, p. 442.
[3] *G. Weigand:* Op. cit., I, 269, 202, 188.
[4] *F. C. H. de Pouqueville:* Voyage dans la Grèce. Paris, 1820, II, 174.
[5] „Art populaire", fig. 34, 42.
[6] *K. Hielscher:* Rumänien. Leipzig, 1933, ill. 133 et explication.

apprend qu'en Moldavie, où il voyaga vers 1685, les Russes, les Tatares, les Sarmates (?), les Serbes, les Arméniens, les Magyars, les Saxons et les Tziganes s'étaient assimilé la langue et le costume des Roumains moldaves.[1] En 1813 Marienburg nous assure que le paysan magyar de Transylvanie s'habille à la roumaine.[2]

Sans entrer dans de longues hypothèses sur l'origine des motifs géométriques en question, nous devons néanmoins déclarer que leur explication „par la seule technique du tissage" est par trop étroite et unilatérale et passe trop volontiers sous silence les arguments préhistorique et historiques, ceux de la science des arts, de l'ethnologie et de la psychologie des peuples. Il est inadmissible aujourd'hui de dériver de la technique du tissage l'ornementation géométrique; toute cette théorie, a découlé de la conception matérialiste du siècle passé, en particulier de celle de G. Semper, et elle a été exagérée par les successeurs de ce dernier. Le style géométrique est, d'après A. Riegl, un produit de l'instinct de décoration (Schmückungstrieb) et il existait bien avant l'invention du tissu, dans les objets des troglodytes d'Aquitaine.[3] A. Baltazar[4] croit que nos motifs géométriques sont d'origine thrace, et N. Iorga,[5] dans sa communication au Congrès international d'histoire de Bruxelles, les croit également d'origine thraco-illyrienne: les Thraco-Illyriens auraient dominé depuis les Carpathes jusqu'à l'Anatolie et à l'entrée du Caucase. Cette hypothèse semble se rapprocher de la vérité; elle est d'ailleurs confirmée par celle du savant lithuanien I. Bassanavicius,[6] qui soutient l'origine thrace des Lithuaniens en se fondant sur certains éléments linguistiques lithuaniens et en particulier sur la toponymie; il considère comme Daces les Lithuaniens du Sud, nommés „Zukai" (Zukai ne serait qu'une forme corrompue du grec Dakai). Il est remarquable en effet que la stylistique ornementale de ces derniers, comme celle des Lithuaniens en général, est presque identique à celle des Rou-

---

[1] *I. Nistor:* Op. cit., p. 75, et *G. Krekwitz:* Beschreibung des ganzen Königreiches Ungarn. Francfort s. M., 1685, p. 90.

[2] *L. I. Marienburg:* Geographie des Großfürstenthums Siebenbürgen. Sibiu, 1816, p. 98.

[3] *A. Riegl:* Stilfragen, 2-e éd. Berlin, 1923, pp. 20, 22, 31—32.

[4] *A. Baltazar,* „Convorbiri Literare", XLII, 5, pp. 565—585. Bucarest, 1908.

[5] *N. Iorga:* L'art populaire en Roumanie. Paris, 1923, pp. VII—XII.

[6] *I. Bassanavicius:* Lietuvos Tautaus (Le peuple lithuanien): voir *I. Miloia;* Câteva relaţii între arta populară la Români şi Lituani. „Analele Banatului", I, 1, pp. 43—52. Timişoara, 1928.

mains dans les broderies, les tissus et les travaux sur bois. Et même le type de chanson populaire roumaine connue sous le nom de *doïna* se retrouve dans la *doïna* des Zukai et dans la *daïna* des Lithuaniens, avec le même accent triste et douloureux. Notons aussi que la poésie lithuanienne n'ignore pas le Danube. Enfin, non seulement l'ornementation mais aussi la gamme des couleurs est harmonisée comme chez les Roumains.

Baum,[1] Strzygowski,[2] Iorga[3] et d'autres pensent que nombre d'éléments décoratifs ont été transportés vers le Nord par les Goths de la région de la Mer Noire: on pourrait ainsi s'expliquer comment l'ornementation géométrique si proche de la nôtre et si répandue aujourd 'hui en Scandinavie a pu y être apportée de la région de la Mer Noire. „Ce n'est guère qu'avec les invasions gothiques que l'ornementation des peuples migrateurs des bords de la Mer Noire pénètre vers le Nord", écrit Baum.[4] (La fibule à pied retourné est parvenue dans le Nord en partant elle aussi de l'est européen; de même l'église à coupoles, dans l'occident de l'Europe.[5] Il faut admettre aussi qu'il existe des peuples qui inclinent à l'abstraction dans l'art, à côté d'autres qui préfèrent le naturalisme. Le caractère abstrait de la stylistique ornementale roumaine, dominant dans toutes les régions habitées par des Roumains, n'est pas du tout caractéristique de l'art magyar; au contraire, il y est très rare; et quant à l'art sicule, les motifs géométriques n'y sont pas les seuls et sont toujours accompagnés de motifs naturalistes: l'abstraction et la stylisation plus poussées chez les Sicules que chez les autres Hongrois y sont dues uniquement à l'influence roumaine. L'abstraction est en général postérieure au naturalisme; il est donc inexact de considérer le naturalisme comme un progrès dans le développement et les motifs abstraits comme des survivances primitives. Il est en effet incontestable que, dans l'art préhistorique de l'Europe, le géométrisme n'est venu qu'après une longue domination d'un naturalisme

---

[1] *J. Baum:* Malerei und Plastik des Mittelalters. Wildpark-Potsdam, 1930, p. 17, 30.

[2] *J. Strzygowski:* Heidnisches und Christliches. Vienne, 1930, p. 6.

[3] *N. Iorga:* Ţeri Scandinave. Bucarest, 1929, p. 83—84.

[4] Idem, ibidem.

[5] Idem, ibidem et *Strzygowski,* ibidem.

d'ailleurs brillant;[1] et selon Utitz,[2] il est périlleux d'accorder, suivant la conception moderne de l'art, une valeur objective plus grande au naturalisme paléolithique qu'au géométrisme néolithique. Il en va de même de l'art populaire. Admettons nous aussi avec A. Furtwängler[3] deux sortes de talents, celui du dessin abstrait et celui de l'expression naturaliste, mais sans surestimer l'un aux dépens de l'autre et sans croire qu'il ne puisse exister d'ornement géométrique qui ne soit une abréviation ou une expression conventionnelle des êtres et des objets naturels.[4] Riegl et d'autres trouvent que le style géométrique „Dipylon" par exemple, est raffiné, bien composé et en avance sur d'autres.[5]

Les motifs géométriques ne sont pas impropres aux broderies et ne sont pas un privilège des ateliers de tissage. Les tapis dits „sicules", de la région de Ciuc, bien qu'ayant des motifs pareils aux motifs roumains, offrent cependant une note distinctive: alors que les couleurs roumaines sont vives et intenses, les leurs sont plus pâles, comme délavées et sans vie. Faire de ce caractère un mérite est une aberration qui aurait pour conséquence, entre autres, de considérer comme inférieurs les tapis orientaux persans à cause de leurs couleurs vives. Le dessin de la croix comme élément décoratif est une caractéristique négative de l'art magyar; il se trouve toutefois chez les Sicules, sur leurs tapis et sur leurs oeufs de Pâques, et se nomme „oláhkeresztes" (à croix roumaine),[6] ce qui prouve bien que cet élément décoratif caractéristique de l'art roumain représente chez les Sicules une influence roumaine. De même l'habitude de recouvrir la surface entière de petits motifs, caractéristique négative de l'art magyar et positive de l'art roumain, trahit chez les Sicules une autre influence roumaine. L'enluminure décorative des oeufs de Pâques des Sicules, dans de nombreux cas, révèle évidemment la même influence, puisque dans les communes de certains cantons, comme ceux de Sf. Gheorghe et de Micloşoara, ce sont

[1] *M. Hoernes:* Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Vienne, 1915, p. 12.

[2] *E. Utitz:* Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1920, p. 365.

[3] *A. Furtwängler:* Zur Einführung in die griechische Kunst. „Deutsche Rundschau", 34, p. 241, 1908.

[4] *M. Hoernes:* Op. cit., pp. 28—35.

[5] *A. Riegl:* Op. cit., pp. 14—15.

[6] *Malonyai,* II, pp. 227, 229, 231, 239, 243, 248, 263, 270.

des Roumaines qui, décoratrices ambulantes, viennent les exécuter [1] à domicile; la décoration proprement sicule de ces oeufs roumains est plus simple et demande moins de couleurs, tandis que celle des oeufs roumains est plus riche et plus variée en couleurs. Le battoir à lessive avec manche et poignée de sabre est d'influence roumaine.[2] La bordure large de certaines broderies sicules est plus caractéristique des Roumains, des Ciangăï et des Saxons.[3] Les quenouilles des illustrations 360 et 364 de Malonyai [4] ressemblent à s'y méprendre à des quenouilles roumaines; les broderies et surtout celles de Praid (Nos. 372, 381, 384, 390) et celles des pages 249—251 sont d'inspiration roumaine. Il en va de même des „tapis sicules" publiés par Viski, de tous sans exception, ainsi que d'une grande partie des broderies publiées par le même.[5] L'identité ou la parenté n'est pas pour nous surprendre, car elle s'explique par l'existence des Roumains siculisés.[6] L'archiprêtre E. Dăianu nous communique qu'à Praid en 1903 il a trouvé des Roumains gréco-catholiques (uniates) qui ne savaient plus le roumain mais portaient des noms de famille roumains et se rappelaient que leurs grands-parents savaient encore cette langue.

Touchant l'art sicule, il importerait d'examiner non seulement ce qu'il a emprunté aux Roumains, mais aussi par quelles modifications et quelles nuances il a siculisé les éléments roumains empruntés. Dans le passé, les Sicules ont été en rapports même avec les Roumains d'Olténie et de Mounténie (Valachie); les bourgeoises sicules rapportaient de leurs voyages dans ces provinces des mouchoirs ou voiles de tête *(basmà)*, de tapis, des nappes, qui ont sans aucun doute été imités;[7] des gens du peuple, hommes et femmes passaient aussi la frontière comme domestiques et s'en retournaient avec leurs économies.[8] Si nous feuilletons maintenant l'album de „L'art populaire hongrois", nous pourrons constater que tous ces

[1] Ibid.

[2] Ibid.

[3] *L. Roediger:* „Székely Nemz. Múzeum Emlékkönyve", p. 455.

[4] *Malonyai,* II, pp. 227, 229, 231, 239, 243, 248, 263, 270.

[5] Op. cit.

[6] „Universul" 53 Nr. 67. 8/III 1936. — *Ch. Benkö,* Marosszék ismertetése. Cluj, (1868—69) reconnait que d'autres Roumains ont été siculisés, dans le département de Muresh, par exemple, à Şard.

[7] *Malonyai,* II, 28, 36, 43.

[8] Ibid.

motifs de broderies, de tissus divers et de travaux sur bois qui sont identiques aux motifs roumains, se trouvent uniquement chez les Magyars de Transylvanie et non chez ceux de Hongrie: voir par exemple les numéros 101, 103 (Sălaj), 107 (Unghiul Căleatei), 111 (Alba Inf. et Deva), 125 (Ciuc), 210—211, 216, 218, 219 (Cluj), 147 (Vălcău). Même si l'on pouvait prouver l'origine hongroise de certains d'entre eux, le fait géographique reste décisif. L'unique exception est constituée par Orosháza, commune proche de la frontière roumaine: or le dictionnaire géographique nous informe qu'en 1907 il y avait encore 90 Roumains. Le contraste est grand entre les illustrations des pages 36, 70, 71, 73 et 125, toutes de Transylvanie, et le reste de l'album Czakó-Györgyi, cela en raison de l'influence ou plus probablement de la provenance roumaine des premières. Une petite exposition de broderies hongroises, d'Aluniş (dép. du Mureş) à Cluj nous a convaincu d'une influence roumaine (et saxonne) indubitable, en raison du travail en deux couleurs, de la bordure et de détails roumains.[1]

VI. Influences sur l'art des Saxons de Transylvanie

Les recherches sur les influences roumaines dans l'art des Saxons de Transylvanie n'en sont encore qu'à leur début. Les affirmations et les vues de caractère général ne font pas défaut, mais on ressent le manque d'exposés concrets. I. Brenndörffer[2] écrit: „L'influence du peuple roumain sur les Saxons se fait sentir non seulement dans le costume mais aussi dans les coutumes et les moeurs, dans la manière de penser, en un mot dans toute la vie populaire, ce qui ressort des mots et expressions proverbiales se rapportant aux habitudes (famille, marché, commerce), aux occupations (élevage pastoral, élevage des bovins, industrie laitière), aux superstitions etc. et qui trouvent leur écho dans la poésie populaire, dans des expressions typiques, dans les sortilèges etc.“ „Cette influence roumaine est de date ancienne, elle remonte à la première rencontre entre les deux peuples et a laissé des traces profondes dans le peuple saxon et dans la langue saxonne.“ K. K. Klein[3] reconnaît dans l'ornementation, les broderies, la céramique, les travaux sur bois, des

---

[1] Voir le journal „Keleti Ujság“ (Cluj), XIV, 44, du 21 février 1931.
[2] Op. cit., pp. 91—92.
[3] Op. cit., p. 42.

analogies si frappantes que seule une connaissance intime du sujet nous met en état de distinguer quel est celui des deux peuples qui a agi sur l'autre. La poésie populaire roumaine a influencé jusqu'au poète saxon (non populaire) Valentin Frank, qui a écrit aussi des poésies roumaines. Les éléments roumains des dialectes saxons ont été étudiés par Brenndörffer, Schullerus, Kisch et Ungar. M. Fleischer[1] a reconnu la nécessité d'étudier comparativement les motifs roumains des broderies; M. Orend[2] relève une influence venue du sud-ouest dans la céramique saxonne et les motifs géométriques roumains; V. Roth[3] remarque que certaines idées ornementales ou formelles ont été reçues des peuples environnants (donc aussi des Roumains); que l'art allemand de Transylvanie n'a pas poussé tout entier du sol saxon; que le *blidar* ou vaisselier se trouve tout aussi bien chez les Sicules que chez les Saxons, et les cruches chez les trois peuples; enfin que la stylistique ornementale des Saxons est aussi étroitement liée à l'Orient qu'à l'Occident. E. Sigerus[4] admet l'influence des autres peuples transylvains sur la broderie saxonne. A. Schullerus[5] voit dans le manteau de fourrure nommé „Koschok" (du roum. „cojoc") et dans le port de la chemise par-dessus le pantalon une influence roumaine, et dans les contes populaires un bien commun saxon et roumain.

L'étude des influences réciproques en est arrivée à une étape plus avancée et plus concrète grâce aux travaux sérieux entrepris par Mlle L. Netoliczka;[6] donnons ici quelques-uns de ses résultats les plus précieux: dans le département de Năsăud l'auteur constate l'in-

---

[1] *M. Fleischer:* Muster von Leinenstickereien sächsischer Bäuerinnen aus dem Nösnergau. Bistritza, 1904, p. 3.

[2] *M. Orend:* Krüge und Teller. Sibiu, 1933, p. 19, et dans „Transilvania, Banatul, Crişana, Maramureşul", 1918—1928. Bucarest, 1929, p. 1229.

[3] *V. Roth:* Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Strasbourg, 1908, pp. XIII, XIV, 142, 191, 204, 205.

[4] *E. Sigerus:* Die siebenbürgische Volkskunst, p. 42.

[5] *A. Schullerus:* Siebenbürgisch-sächsische Volkskunde. Leipzig, 1926, p. 57, 61, 164.

[6] *L. Netoliczka:* Aufgaben und Methode der sächsischen Volkstrachtenforschung in Siebenbürgen. „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift", LVII, No. 2—3, 1934, p. 106; Arta populară săsească. Vălenii de Munte, 1935, p. 3, et le résumé des conférences de N. dans les journaux „Die neue Zeitung". Sibiu, 28 janvier 1933, „Sieb.-Deutsches Tageblatt", 28 janvier 1933, Sibiu; „Kronstädter Zeitung", Braşov, 15 octobre 1932, ainsi que le feuilleton sur l'exposition de costumes dans „Sieb.-Deutsches Tageblatt", 5 juillet 1935 et comm. verbale.

fluence roumaine sur les broderies „à l'envers" („pe dos"): ces propres mots roumains désignent chez les paysannes saxonnes les broderies exécutées sur la gauche; „blêsch Galler" désigne le col *(guler)* à broderies roumaines; le „Harrasschurz" est un tablier acheté, dans plusieurs villages, par les Saxonnes aux Roumaines de Prundul Bârgăului; le „Kôzen" est un manteau d'homme confectionné par des paysannes roumaines; le „Zukemâ" désigne le „suman" ou paletot, dont seule l'étoffe est achetée aux Roumains; la „Gluga" et la „Kuschma" ont été empruntées aux Roumains, le nom et la chose à la fois: la „Kuschma" est un bonnet de fourrure très haut et pointu, probablement d'origine moldave, et la „Gluga" est un vêtement d'origine illyro-thrace, porté par temps de pluie sur la tête et le reste du corps, et servant de besace quand le temps est beau; la „Traister" de peau (cf. roumain „traistă", besace), agréablement brodée de fleurs en plusieurs couleurs, est exécutée pour les Saxons par les Roumains de la commune de Zagra (voir un exemplaire au Musée ethnographique de Cluj). Dans les couleurs vives et franches du costume saxon du département de Năsăud certains voyaient autrefois une influence magyare, aujourd'hui on croit que cette influence est roumaine. Le tablier à motifs tissés noir sur noir, de Berghin (dép. d'Alba), révèle une influence roumaine de la région des Pădureni, où les femmes portent des tabliers tout à fait semblables. „De blêsch Preisen" désigne la broderie „pe dos" des chemises féminines commandées par les Saxonnes aux Roumaines de Petrifalău (Alba); le „Stergar" (rom. „ştergar") était une serviette de lin que portaient jadis sur la tête les Saxonnes des Prejmer (Braşov). L'existence de termes roumains chez les Saxons prouve indubitablement l'origine roumaine des pièces du vêtement qu'ils désignent. Au Musée Brukenthal de Sibiu, dans la section ethnographique, un coffre à décor en entailles, bien que propriété saxonne, suppose l'activité artistique d'un paysan roumain. Focillon [1] est d'avis qu'au contact du génie roumain les formes saxonnes de Transylvanie ont gagné une diversité plus nuancée. D'après R. Helm le goût roumain s'affirme dans les étoffes tissées à la main et dans certaines pièces du vêtement livrées toutes faites par les Roumains. [2]

[1] *H. Focillon:* préface au catalogue de l'„Exposition d'art roumain au Musée du Jeu de Paume". Paris, 1925, p. 23.

[2] *H. Retzlaff:* Deutsche Bauerntrachten. Beschrieben von R. Helm. Berlin, 1934, p. 132.

Dans l'album de broderies publié par Sigerus[1] les séries I, 14, 56; II, 50, 51; III, 37, 33, 47 sont d'inspiration roumaine pour les motifs, ceux-ci transformés cependant dans l'esprit saxon. Une dernière preuve de la puissance de l'influence roumaine chez les Saxons, autrefois, nous est apportée par ce fait que le pasteur protestant Andreas Matthesius se plaint à son chapitre, en 1647, que lors des fêtes de Noël ses fidèles chantent des „colinde" ou noëls roumains („ihre gotteslästerlichen Colinden wallachisch singen") et qu'avant Noël ils apprennent des „Taifelsgesänge".

VII. Influences sur la poésie, la musique, la danse

Si l'art populaire roumain a si puissamment influencé, entre autres, l'art hongrois, cette influence ne saurait être limitée à l'habitation, à l'église, aux arts décoratifs: elle a dû se manifester aussi dans les autres domaines de l'art, dans la poésie, dans la musique et dans la danse populaires. Et en effet, tel est le cas. Le Magyar L. Kántor,[3] dans son étude sur les influences réciproques entre les poésies roumaine et hongroise, écrit ce qui suit: „La poésie populaire roumaine, par suite précisément de l'état de civilisation arriérée du peuple, est une des plus riches. Il est tout à fait naturel que les Magyars transylvains, qui vivent depuis des siècles non seulement dans le voisinage des Roumains mais même, sur beaucoup de points, côte à côte avec eux, n'aient pu se soustraire non plus à leur influence dans le domaine de la poésie populaire." En face de Kántor, qui croit à une réciprocité d'influences, O. Ghibu[4] précise dans son étude: „En ce qui nous concerne, nous Roumains, nous pouvons affirmer que ce n'est pas nous qui avons subi la plus forte influence; au contraire, c'est nous qui avons influencé dans la plus large mesure les Magyars"; „au XVIII-e siècle il existait en Transylvanie, pour la poésie et la musique roumaines, un intérêt qui dépassait les cadres de la classe paysanne et touchait non seulement les Roumains mais les Magyars". La langue roumaine était

---

[1] *E. Sigerus:* Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereien, édit. II. Sibiu, 1923.

[2] *I. Lupaş:* Ursprung und Entwicklung der bedeutendsten konfessionellen Minderheiten in Rumänien. Iéna et Leipzig, 1936, pp. 17—18.

[3] *L. Kántor:* Kölcsönhatás a magyar és román népköltészetben. „Az Erdélyi Múzeum Egyesület 11. vándorgyülésének Emlékkönyve". Cluj, 1933, pp. 29—38.

[4] *O. Ghibu:* Contribuţii la istoria poeziei noastre. Bucarest, 1934.

non seulement connue mais employée par les cercles magyars transylvains, avant que la Hongrie moderne ne se fût fixé comme objectif politique la fusion totale de la Transylvanie dans un Etat unitaire hongrois. La preuve en est qu'en 1768 un intellectuel magyar publia une collection de poésies roumaines qui eut deux éditions, et qu'un autre, trente ans plus tard, rassembla en un volum manuscrit une série de poésies roumaines; en 1785, nous trouvons dans une collection magyare la complainte („Cântec de tânguire") du héros populaire roumain Horia rédigée dans les deux langues, de même que les poésies de 1798. Kántor relève des influences roumaines dans les contes fantastiques, dans les chansons et marches militaires, dans les vers satiriques criés pendant la danse („strigături"), dans les ballades, et il nous en donne des exemples suffisamment précis. I. U. Soricu [1] souligne que les sortilèges, les envoûtements, les veillées, les noëls, les coutumes de noces avec leurs souhaits en vers, les contes etc. ont influencé profondément la poésie magyare, et il nous cite de nombreux exemples dont certains présentent des vers roumains alternant avec des vers hongrois. Faute d'espace nous ne pouvons reproduire les exemples donnés par Kántor et par Soricu; Braniște,[2] Alexici [3] et, de façon plus étendue, Kristóf [4] se sont occupés de deux chansons du poète hongrois V. Balassa, composées sur le rythme de deux chansons populaires roumaines; ainsi donc un poète hongrois renommé, de la seconde moitié du XVI-e siècle, est influencé et attiré par la poésie populaire roumaine. Kristóf conclut: „Nous devrons donc admettre que certaines poésies populaires roumaines, soit pour leur mélodie prenante, soit pour la beauté du fond, étaient connues des cercles de l'aristocratie magyare de Transylvanie."

Les deux chansons de Balassa ont été composées sur la mélodie de deux chansons roumaines. Mais ce ne sont pas seulement les mélodies, ce sont aussi les danses roumaines [5] qui ont charmé ce

---

[1] *I. U. Soricu:* Influențele românești în poezia și folklorul unguresc. Sibiu, 1929.
[2] *V. Braniște:* „Transilvania", XXII. Sibiu, 1891.
[3] *G. Alexici:* „Luceafărul". Sibiu, 1903, pp. 366—371.
[4] *Gh. Kristóf:* Influența poeziei populare române din sec. al XVI-lea asupra lui Balassa Bálint. „Dacoromania", III, 350—360. Cluj, 1924.
[5] *V. Braniște:* Muzică și dansuri la Români. Brașov, 1909.

poète. L'historien hongrois Isthvánfi[1] nous apprend qu'en 1572, à l'occasion de l'installation de Rodolphe, Valentin Balassa dansa une danse imitant celle des anciennes divinités des bois — d'après Branisce la danse roumaine du „Căluşer", d'après Soricu[2] l'„Ardeleană" de la région des Târnave — danse contemplée avec un plaisir particulier par l'empereur. Dans la seconde moitié du XVII-e siècle, à l'époque de Pierre Apor, on dansait aussi des danses roumaines à la cour des princes transylvains et celles-ci étaient répandues parmi les Magyars. Selon Alexici c'est non seulement la danse haïdouke („hajdútánc") qui a été influencée par la danse roumaine, c'est aussi l'instrument musical employé pour cette danse, le „bordó sip", qui est d'origine roumaine („bordó" vient du roumain „burduf", outre de la cornemuse). La „bătuta" et le „căluşer" des Roumains ont influencé profondément les compagnons des Kouroutzes roumains. En 1647 P. Eszterházy danse une danse roumaine à Pozsony (Bratislava-Pressbourg) devant l'empereur Ferdinand III; le poète et professeur Martin Opitz loue les chansons roumaines et dans son poème de „Zlatna", en 1624, il écrit de la danse roumaine qu'il est difficile de trouver son égale en beauté, „so wunderbar gebückt wird und geneigt"; „la danse plut fort à l'empereur et à l'impératrice", écrit P. Eszterházy dans son autobiographie. De telles observations sont significatives. Le comte Paul Bethlen a du, sur le désir de l'impératrice Caroline, danser une „hatzegane" avec Mme Lad. Bartsai et Sofia Bája, en 1817, à Hatzeg.[3]

La première mélodie écrite de danse roumaine se trouve dans le recueil de chants ou codex du prince Eszterházy, constitué vers le milieu du XVII-e siècle et aujourd'hui à l'Académie hongroise; le volume comprend cinq mélodies hongroises (chorea hungarica) et une danse roumaine qui leur est apparentée. Les chansons à danser du codex Kajoni (seconde moitié du XVII-e siècle) ressemblent, pour le caractère général, le rythme, la mélodie, la clausule etc. aux chansons hongroises et à la chanson roumaine du codex Eszterházy. D'après Fabó, historien de la musique hongroise, l'ancienne musique

---

[1] *N. Isthvánfi:* Historiarum de rebus hungaricis Libri XXV, 1572, Cologne, 1622; *B. Fabó:* A magyar népdal zenei fejlödése. Budapest, 1908; *T. Brediceanu:* „Art populaire". Paris, 1931, p. 133; *Şt. Mărcuş:* Muzică şi teatru în Bihor. Oradea, 1935.

[2] Op. cit., p. 16.

[3] Gr. Bethlen Lajos Önéletleirása. Közli Szádeczki Lajos. Cluj, 1908, p. 44.

de danse hongroise était du même genre que les vieilles mélodies transylvaines „que notre oreille et notre sens musical actuel sentent comme roumaines". Seprödi [1] étudiant les mélodies anciennes du codex Kájoni se demande: „comment juger cette saveur spéciale qu'on trouve plus ou moins à toutes ces mélodies et que l'on appelle roumaine, mais dont la musique de danse des Sicules est tellement imprégnée?" C'est un fait en vérité curieux et signicatif que la plus ancienne musique magyare ressemble à tel point à la musique roumaine, fût-ce la plus récente, et que les Magyars eux-mêmes la ressentent comme roumaine; et il est aussi curieux que la musique roumaine ressemble plus à la magyare ancienne, qu'à celle-ci la musique magyare moderne. La seconde moitié du XVII-e siècle et le début du XVIII-e forment dans l'histoire hongroise l'époque dite „des Kouroutzes": les Roumains avaint combattu alors aux côtés des Magyars contre les Impériaux, s'étaient réjouis et avaient souffert avec eux, et toute naturellement leur influence profonde se fit ressentir dans les „chants populaires kouroutzes". Fabó écrit dans son livre sur l'évolution musicale du chant populaire hongrois: „de fait, dans le développement du chant populaire kouroutze, l'élément roumain est puissant." [2] Dans une de ces chansons il est chanté: „Nosza Radulj, tolvaj Viduj, fujd a Bagi táncát" (Radu, bandit de Vidu, joue — littéralement: souffle — la danse de Bagi); on connaît même une chanson dont les vers sont mi-partis roumains et magyars. Fabó avoue que le type ancien de chanson à danser kouroutze s'est conservé, pour le rythme et la mélodie, mieux et dans une plus large mesure chez les Roumains que chez les Magyars, et que les chansons populaires kouroutzes des Hongrois semblent roumaines aux oreilles magyares de nos jours.[3]

L'époque la plus florissante des chansons kouroutzes doit être cherchée au temps de François Rákoczi II; mais, d'un air à danser haïdouk du temps de Rákoczi, Káldy [4] nous dit qu'il peut faire l'im-

---

[1] *J. Seprödi:* A Kajoni-Codex irodalom- és zenetörténeti adalékai. „Irodalomtörténeti Közlemények", XIX, 421. Budapest, 1909.

[2] *B. Fabó:* Op. cit., pp. 108, 117, 130, 131, 208.

[3] Ibid.

[4] *J. Káldy:* Az 1821.—1861. években keletkezett magyar tört. énekekröl és indulókról. Budapest, 1895, pp. 6, 7, 8, 10.

pression d'être roumain, avec son accompagnement qui rappelle la cornemuse ou „cimpoiu". La question qu'on en vient donc à se poser n'est plus de mesurer le degré d'influence respective magyare ou roumaine, mais de se demander si les Roumains eux-mêmes ne sont pas les véritables créateurs de la musique kouroutze, et de la plus ancienne. Les ballades historiques et les marches hongroises de 1848—49 étaient étroitement apparentées à celles de l'époque des Kouroutzes:[1] le chant „Zrinyi vére mosta Bécset" (le sang de Zrinyi a lavé Vienne) se chantait sur la vieille mélodie roumaine de Horia et Cloşca.[2] Fabó[3] trouve que l'influence roumaine sur la musique hongroise s'étend de Balassa à Csermák († 1822). Ces contestations objectives, évidemment, n'étaient pas pour flatter la vanité nationale magyare; dans la préface de son livre[4] Fabó nous conte qu'un savant magyar tenu pour sérieux l'avertit en ces termes: „Prenez garde à ce goût roumain, car vous verrez qu'il finira, comme beaucoup d'autres, par faire un jour explosion à nos dépens"; un autre savant magyar à qui il avait communiqué le résultat de ses recherches sur la danse haïduque à éléments roumains lui répondit: „Le jugement froid des données du problème n'est pas opportun mais dangereux." Il paraît encore bien plus inopportun et dangereux aujourd'hui à la Hongrie révisionniste. Béla Bartók,[5] au Congrès des arts populaires à Prague en 1928, ne reconnaissait que quelques chansons d'un groupe hétérogène comme ayant été empruntés aux Roumains; surtout, il inversa les rôles en matière de musique ancienne, affirmant que les chansons hongroises „ont exercé une influence essentielle sur une partie de la population roumaine, celle du Maramureş et des régions confinant vers l'ouest aux territoires „székely" (sicules)." Dans sa brochure[6] il ne parle plus d'influences roumaines, considère a gamme pentationique comme magyare et apportée d'Asie et déclare en conséquance que l'influence

---

[1] *J. Káldy:* Op. cit.

[2] Ibid.

[3] Op. cit., p. VI.

[4] Ibid.

[5] *B. Bartók,* „Art populaire". Paris, 1931, pp. 127—130.

[6] *B. Bartók:* Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje. Budapest, 1934; publiée ensuite en allemand dans les „Ungarische Jahrbücher". Berlin, août 1935, XV, Cahier, 2—3, pp. 194—224, mais la conclusion est ajoutée non pas au texte mais aux notes, bien qu'elle eût été écrite depuis plus d'un an.

hongroise domine dans la musique roumaine du pays des Sicules, de la Plaine transylvaine, et de Sătmar, de Sălaj, car cette musique possède la gamme pentatonique. Toutefois, dans la conclusion de son travail, il change d'avis, car il a pu se convaincre entre temps, grâce à la collection de 8000 phonogrammes de Bucarest, que les gammes pentatoniques „non seulement existent mais sont même très répandues en Bucovine, en Moldavie, en Bessarabie, voire dans d'autres régions de l'ancienne Roumanie". Il est difficile d'admettre que l'influence hongroise ait pu pénétrer jusqu'en Bessarabie. Ainsi les affirmations de B. Bartók, tant au Congrès de Prague que dans sa récente publication, se sont révélées hâtives, injustes et même superficielles, car, à l'exception des Tchérémisses, il ne connaît pas la musique finno-ougrienne et turco-tatare. Ajoutons que ces affirmations trahissent en outre l'ingratitude de leur auteur envers les Roumains, qui ont mis à sa disposition toute sorte de moyens pour ses enquêtes dans le Bihor et qui ont publié son ouvrage en 1913,[1] sans parler des distinctions qui lui ont été accordées. Au Congrés de Prague, Tibère Brediceanu [2] fit les rectifications nécessaires, constatant dans la musique roumaine „une remarquable unité et homogénéité (bien que les différentes parties de la Roumanie actuelle aient été pendant des siècles séparées les unes des autres)." „Elle a eu une incontestable et décisive influence sur la musique nationale des peuples voisins ou cohabitants." „Dans la musique magyare, spécialement dans la sicule et dans la musique hongroise ancienne, dans la musique dite „kouroutze" se trouvent bien des éléments de la musique roumaine de Transylvanie." Avec quelle objectivité Bartalus [3] écrivait-il en 1876: „Celui qui ne connaît pas l'histoire de la Hongrie, ses peuples de diverses langues, ne peut s'expliquer l'enchevêtrement des traits extrêmes que l'on constate dans la musique hongroise!"

E. Haraszti non plus, dans son livre récent,[4] ne croit pas que la gamme pentatonique ait été apportée d'Asie et conservée par les Hongrois, car le christianisme triomphant a étouffé les chants primitifs et païens; de plus, la confrontation minutieuse des matériaux

---

[1] *B. Bartók:* Cântece poporale româneşti din comitatul Bihor. Bucarest, 1913. Publiés par l'Académie roumaine.

[2] *T. Brediceanu:* Op. cit.

[3] *E. Bartalus:* Müvészet és Nemzetiség. Budapest, 1876, p. 23.

[4] *E. Haraszti:* La musique hongroise. Paris, 1933, pp. 3, 6, 11, 15, 32.

musicaux des peuples ouralo-altaïques avec les données mélodiques hongroises n'a pas encore été entreprise. Le même auteur constate que la gamme pentatonique est fréquente surtout en Transylvanie. Riemann [1] nous informe qu'elle existait déjà en Europe bien avant la venue des Hongrois, chez les Celtes et chez les Grecs, à l'époque la plus ancienne de leur civilisation; beaucoup des plus vieilles mélodies grégoriennes (fin du VI-e siècle) sont fondées sur cette gamme. Les compositions musicales de B. Bartók lui-même décèlent l'influence de la musique roumaine, ce que reconnaissent Haraszti [2] et d'autres encore: „Dans ses oeuvres, à côté des traits hongrois, on relève aussi une matière de folklore étrangère: slovaque et roumaine."

G. Alexici,[3] dans son étude sur les éléments roumains dans la musique populaire hongroise, résume ainsi les propriétés qui caractérisent la musique populaire roumaine et qui prouvent l'origine roumaine de certaines mélodies magyares: 1. Le ton final de la césure principale démontre absolument l'origine roumaine de la mélodie; 2. L'apparition spontanée de la cadence phrygienne au cours de la mélodie est également une preuve décisive de cette origine; 3. Les formes musicales AABB, AABB v et AA v BB v sont des preuves de l'origine roumaine, surtout si les périodes AA v et BB v sont bien distinctes. „Ce que l'on a cru d'origine magyare est en grande partie emprunt roumain", et l'auteur ajoute que l'influence subie est beaucoup plus forte encore qu'il n'a pu le démontrer avec les matériaux réduits qu'il avait à sa disposition.

Ce serait une lacune impardonnable que de ne pas faire mention, dans la présente étude, du rôle qu'a eu un Roumain dans la musique religieuse hongroise: Jean Kajoni,[4] dont nous avons cité le codex dans les pages précédentes. Né de parents orthodoxes, il se nommait lui-même „valachus"; il occupa à plusieurs reprises les fonctions de supérieur du monastère catholique latin de Şumuleu et devint

---

[1] *H. Riemann:* Musiklexikon. Berlin et Leipzig, 1916, p. 337.

[2] Op. cit., p. 122; *C. Petranu:* D-l Bartók şi muzica românească, „Gând Românesc", 1936, No. 2, p. 120—125. — Idem: M. Béla Bartók et la Musique Roumaine. Bucarest, 1937.

[3] *G. Alexici:* Elemente române în muzica populară maghiară. „Grai şi Suflet", III, 47—54, 1927.

[4] *J. Seprödi:* Op. cit. et *F. Jenáki:* Kájoni János Énekeskönyve és forrásai. Cluj, 1914.

vicaire général en 1676, avec droit de succession au siège épiscopal. Veress[1] le nomme „le fondateur du chant religieux hongrois". Son activité est gigantesque, comme compositeur, collectionneur de chants, musicien, lettré, facteur d'orgues, constructeur d'églises et d'écoles. Il a laissé vingt-trois ouvrages, dont les codices contenant les deux chansons à danser roumaines („ola tancz") et les chansons analogues hongroises présentent de l'importance pour les Roumains. D'après Negrea:[2] Sur seize mélodies, dix sont roumaines. La danse d'Apor Lázár est le Banul Mărăcine ou la „Bătuta".

VIII. Influences Roumaines dans le passé

Une question qui se pose ici, vers la fin de notre exposé, est de savoir si l'art populaire ancien des Roumains a eu un effet extensif, c'est-à-dire a trouvé un écho à des époques plus éloignées de nous. Cet effet extensif se manifeste dans l'histoire de l'art par diverses appréciations, par des descriptions, des mentions, des allusions et des images ou réminiscences chez les écrivains, les voyageurs, les artistes. Une telle question mériterait une étude spéciale, la matière en étant riche et, au point de vue de notre sujet, imparfaitement rassemblée, analysée et publiée.[3] En ce qui touche l'art roumain, nous pouvons néanmoins répondre dès maintenant de façon affirmative: l'influence qu'il a exercée dans le temps s'étend sur une échelle assez vaste, ayant débuté des le XVI-e siècle. Et même nous trouvons le costume populaire roumain reproduit dès 1358 — le costume masculin — dans le Chronicon Pictum Vindobonense,[4] et le costume populaire féminin dès 1409 et 1417, dans les peintures murales des églises de Strei-Sângeorgiu et de Ribiţa. Sur l'emblème de la corporation des joailliers de Braşov (1556) le costume du paysan roumain apparaît également. (Musée national de Budapest.)

Sans avoir la prétention de donner une liste exhaustive, citons ici quelques-uns des écrivains, voyageurs ou artistes qui, dans leurs ouvrages, se sont occupés de notre art populaire: N. de Nicolai

---

[1] *A. Veress:* Bibliografia Română-Ungară, I, p. IX.

[2] *M. Negrea:* Un compozitor român. Craiova s. a.

[3] *N. Iorga:* Istoria Românilor prin călători, ed. II, Bucarest, 1928—1929, vol. I—III; *A. Veress:* Bibliografia etc.

[4] *I. Lupaş:* Lupta dela Posada, „Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice", section de Transylvanie. Cluj, 1932.

(1580), M. Opitz (1624), L. Toppeltinus (1667), I. Tröster (1667), l'auteur du recueil „Costume-Bilder aus Siebenbürgen“ (XVII-e siècle), M. Miles (1670), J. Kajoni (seconde moitié du XVII-e siècle), Dupont (1686), G. Krekwitz (1688), Del Chiaro (1718), La Metraye (1727), l'auteur de l'Histoire des révolutions de Hongrie (1739), J. E. Liotard (1742—1743), le rédacteur des „Merckwürdige Historische Nachrichten“ (1743—1744), Br. Hohenhausen (1775), K. G. von Windisch (1780), F. Grisellini (1780). F. I. Sulzer (1781—1782), l'auteur de l'Iter per Poseganam Sclavoniae (1783), le comte A. de Hauterive (1785), I. Seiverth (1785), Peysonnel (1787), H. Barcsai (1789), Hacquet (1790), M. Lebrecht (1792), I. Chr. Engel (1798), S. Bredetzky (1803—1804), Fr. Neuhauser († 1807), Fr. Murhard (1805—1806), I. H. Bénigny (1807), I. L. Stotz (1812), L. I. Marienburg (1813), l'auteur de la Gallerie der Menschen (1813), Breton (1816), K. Timlich (1816), Mac Carty (1823), Rittmeister Pacsics (1826), I. Alt et L. Ermini (1826), comte A. de Lagarde (1828), I. von Csaplovics (1829), L. von Stümer (1830), baron d'Haussez (1831), E. M. Blutte (1833), W. C. W. Blumenbach (1834), Ludwigh (1835), l'ermite de Gauting (1835), H. Raffet (1837), I. G. Kohl (1838), Thouvenel (1840), le prince A. Demidov (1840), Ch. Doussault, M. Schnell (1842), M. Bouquet (1843), A. de Gérando (1845), M-me de Carlowitz (1846), Boldényi (1851), Th. Valerio (1851—1852), C. P. Diehl (1853), I. F. Neugebaur (1854), Faust von Auer (1857), A. Lancelot (1860), I. M. Salzer (1860), Ch. Boner (1865).[1] Pour juger de l'intensité de l'effet il faut remarquer, en dehors des mentions et descriptions, que ce sont surtout les costumes populaires, mais aussi la danse et la musique qui ont éveillé le plus d'intérêt chez les auteurs cités; certains nous ont laissé, outre leurs appréciations chaleureuses, des illustrations représentant des costumes roumains, d'autres des transcriptions musicales. Bien plus, Opitz, Tröster, Hohenhausen, Sulzer, Grisellini, Lagarde, Stürmer, le baron d'Haussez, Paget, Poujade, Wilkinson, de Gérando estiment très ancien l'art

[1] Cf. *G. Oprescu:* Ţările române văzute de artişti francezi. Bucarest, 1926: *M. I. Glogoveanu,* „Arhivele Olteniei“, VI, 162, et *C. I. Karadja:* dans la même revue, IV, 152—295; *I. Miloia:* „Analele Banatului“, I, 1; *V. Bugariu:* dans la même revue, III, 1, pp. 18—34, III, 4, pp. 57—88, IV, 1, pp. 58—89; *I. C. Băcilă:* Pictori francezi prin ţara noastră. Sibiu,1923; *E. Barbul:* Costume româneşti din veacul al XVII-lea. Cluj, 1935. *E. Armeanca:* „Gând Românesc“, 1935. Cluj, pp. 235—242.

populaire roumain, ou du moins certains de ses genres et le rapportent aux Daces et aux Romains. De telles observations sont intéressantes et suggestives en matière d'influences.

Reproduisons au moins quelques-unes des appréciations de ces auteurs. Le comte de Hauterive (1785) est d'avis que les duchesses françaises elles-mêmes „ne brodent pas avec une plus jolie main, avec un plus beau bras et avec une aisance plus notable". Le comte Karaczay (1818) trouve le costume roumain non seulement beau mais propre, il remarque que les mendiants eux-mêmes portent des costumes à broderies, enfin il trouve le voile des paysannes d'une finesse supérieure. Le peintre Lancelot (1860) dit que le costume féminin „éveille les heureux souvenirs de la Grèce et de l'Italie; peint, il serait enchanteur par ses couleurs; sculpté, il serait admirable par ses lignes, laissant voir les proportions du corps et la grâce de la taille". Ch. Boner (1865) écrit que „les tapis tissés dans certaines régions de Transylvanie par les femmes roumaines sont si beaux qu'ils seraient sûrement appréciés dans n'importe quel salon de Londres ou de Paris." Krekwitz (1688) et Marienburg (1813) affirment l'influence du costume roumain sur les Hongrois et sur d'autres peuples, ou plutôt l'adoption intégrale de ce costume. Les appréciations élogieuses à partir de 1860 nous prendraient trop de place; nous en avons cité déjà une partie dans le premier numéro du premier tome de la „Revue de Transylvanie", pp. 82—85 (Fr. Schulcz, Wesser, Szinte, Myskowszky, J. Alazard, E. Kolbenheyer, Rómer, Jaronek, Malonyai, Dömötör, Jännecke, G. Téglás, T. Schmidt, H. Focillon, L. Romier); nous en avons cité déjà une autre partie, relative aux églises de bois roumaines, dans une brochure spéciale [1] (P. Weber, Ch. Steinbrucker, H. Platz, L. Adler, P. Meyer, Damm, O. Bloch, P. Henry, E. Dhuicque, S. Curman, Erixon, G. Duckworth, L. Réau, P. Perdrizet, Z. Batowski, K. Hielscher, V. Roth, Fr. Holzträger, G. Treiber etc.). A ces appréciations nous pourrions ajouter celles de Ch. Diehl,[2] de E. Sigerus [3] et de E. Laur.[4] Le premier écrit:

---

[1] *C. Petranu:* Bisericile de lemn ale Românilor ardeleni. Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen. Sibiu, 1934.

[2] *Ch. Diehl:* L'art roumain, „La Roumanie". Paris. Union Française, s. d., pp. 182, 184.

[3] E. Sigerus, „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt". Sibiu, 18 jan. 1905, et „Transilvania". Sibiu, 1925, p. 593.

[4] *E. Laur,* dans la revue „Die Schweizertracht. Les costumes suisses" Olten., VIII, 5, p. 180.

„Toute une variété de produits de cet art populaire, qui a excellé en particulier dans les oeuvres de la céramique et dans le travail du bois... Mais c'est surtout dans les broderies qui décorent les costumes populaires qu'apparaît, de la façon la plus caractéristique, toute la tradition nationale... Une variété, une richesse de couleurs vigoureuses qui s'harmonisent le plus heureusement du monde... Et partout, en Valachie comme en Bukovine, en Transylvanie comme au Banat, on trouve la grâce infinie de ces broderies originales et charmantes." Le second écrit: „Ces travaux exécutés avec art, sur une toile servant de fond, sont si beaux, si nobles, si pleins de style, qu'ils semblent avoir été brodés au XVI-e siècle sous les yeux d'une dame de la famille des Médicis, en Italie, et non par des paysannes roumaines aux mains calleuses après les durs travaux des champs." Laur écrit: „Nous pouvons dire en toute sincérité que nous envions aux Roumains leur immense trésor d'art populaire, leurs magnifiques costumes, leurs us et coutumes, très vivants aujourd'hui encore. Alors que nous nous efforçons de réunir derechef et de raviver ce que nous ont légué nos ancêtres et que nous n'avons que trop laissé se disperser, les Roumains, eux, jouissent d'un art populaire florissant."

Il nous faut relever aussi en cette place, où nous nous occupons de l'influence de l'art populaire roumain, le fait qu'un nombre considérable d'artistes étragers, aux XIX-e et XX-e siècles, se sont inspirés du pittoresque de notre costume paysan et l'ont reproduit dans leurs tableaux. Comme il n'existe pas encore de monographie sur ce sujet, nous nous bornons à une énumération incomplète. Deux peintres hongrois bien connus, Nic. Barabàs [1] et M. Munkácsy,[2] ont reproduit dans leurs dessins et leurs tableaux le costume roumain: le premier fait mention de dix de ses tableaux dans son journal; le second a exécuté de tels ouvrages dans sa jeunesse, durant son séjour dans le Banat. On pourrait citer beaucoup d'autres peintres hongrois qui se sont laissé séduire par le charme de ce costume:[3] le comte T. Andrássy, Al. Bihari, T. Boromisza, P. Böhm, L. Bruck, D. Csánki, I. Csiszér, Etienne Csók, L. Diószeghy, A. Edvi-Illés,

[1] *V. Veress:* Pictorul Barabás şi Românii. Bucureşti, 1930, pp. 32—34.

[2] *D. Malonyai:* Munkácsy Mihály. Budapest, 1907, p. 24, 84. et *É. Berkeszi:* Temesvári müvészek. Timişoara, 1910, p. 100.

[3] *J. Szendrei & J. Szentiványi:* Magyar Képzőmüvészek Lexikona. Budapest, 1915.

O. Glatz, M. Goth, B. Bross, E. Szamossy, Ö. Tull, G. Vastagh senior, H. Weber. Parmi les peintres saxons nouveaux qui ont traité le même sujet nous connaissons: Fr. Miess, G. A. Coulin, W. Kamner, Hübner. Parmi les peintres étrangers: Amerling, Sterio, Melka, Makart, Trenk, Preziosi, à côté d'un grand nombre de peintres qui ont illustré de leurs gravures, dessins et tableaux la révolution de Horia, Cloşca et Crişan.[1] Comment l'art du paysan roumain n'aurait-il pas eu d'influence sur le paysan hongrois ou saxon, quand il a inspiré des artistes savants, dont plusieurs de grand renom, quand les objets qu'il a fabriqués et ornés ont pénétré dans le château de l'archiduc Charles à Kolomea[2] et dans les châteaux des magnats hongrois (D. Teleki, à Gorneşti, A. Bánfi, à Răscruci, etc.), quand les dames de la haute société magyare engageaient nos paysannes dans leurs ateliers d'art hongrois ou saxon,[3] quand enfin cet art roumain a forcé la porte de grands musées étrangers (Vienne, Budapest, Londres, Lyon, Sèvres etc.)? Les Saxons et les Hongrois de Transylvanie ont rassemblé eux aussi des objets roumains à l'intention de leurs musées publics[4] (Sibiu, Cluj, Deva, Arad, Alba Iulia, Braşov) ainsi que pour des collections particulières (G. Téglás, A. Orosz, E. Sigerus). A l'Exposition internationale de Vienne, en 1873, la Hongrie n'a exposé, à la section d'industrie ménagère, à peu près que des objets roumains; l'album publié[5] à cette occasion contient 38 illustrations roumaines, 4 probablement roumaines, 11 hongroises (dont 3 sicules), une de Huedin, une de Rimetea, 6 allemandes (dont 4 saxonnes); il résulte de cette statistique qu'en Hongrie, vers cette époque, les broderies roumaines étaient les plus appréciées de toutes celles des populations de Transylvanie et que les Sicules et les Hongrois de cette province, comme le relève Rómer[6] dans son compte-rendu de l'exposition, ne brodaient et ne tissaient presque plus. Ces détails confirment le fait, que les broderies et tissus hongrois si réputés de l'Unghiul Căleatei, des Sicules et de

---

[1] *Oct. Beu:* Răscoala lui Horia. Bucarest, 1935 (avec 1905 illustrations dont une partie présente aussi un vif intérêt ethnographique).

[2] *I. Nistor:* Op. cit., p. 175.

[3] „Tribuna". Sibiu, 1893, No. 64. et *M-me Gyarmathy:* Op. cit.

[4] *C. Petranu:* Muzeele din Transilvania. Bucarest, 1922.

[5] *Ch. Pulszky:* Op. cit.

[6] *Fl. Rómer:* Die nationale Hausindustrie auf der Wiener Weltausstellung, 1873. Budapest, 1875, p. 21.

Rimetea n'ont recommencé à fleurir et à prospérer qu'après la date ci-dessus et grâce à une organisation artificielle. Les objets d'art populaire roumain des musées non-roumains et des expositions étrangères ne sont assurément pas restés sans influence; c'est ainsi par exemple que les motifs des broderies et des tapis roumains font leur apparition dans les albums de modèles à broder allemands, bulgares, hongrois, le plus souvent sans que la source en soit rappelée. Nous soulignerons à ce propos qu'une des injustices dont a souvent souffert l'art roumain consiste précisément en ce que ses ouvrages sont présentés comme magyars: nous trouvons une protestation contre cette habitude quarante-trois ans déjà avant l'exposition, dans la „Tribuna" de Sibiu: „Plus d'une fois il est arrivé que le bien propre des Roumains, nos mélodies, les admirables travaux de la paysanne roumaine aient été présentés comme des produits du génie magyar et aient excité l'admiration des étrangers". Le même journal note que les travaux d'aiguille roumains, dans l'atelier de la baronne de Şeica-Mare, passent pour être de „confection sicule" et que les modèles roumains sont vulgarisés dans les albums étrangers sous le titre de „modèles anciens magyars". De telles récriminations seraient aussi justifiées de nos jours, au sujet des albums budapestois et des expositions d'art hongrois de Transylvanie où les objets roumains ne font jamais défaut (voir à ce propos le feuilleton du 3 décembre 1934, du journal de Cluj „România Nouă", II, 270). Une plainte analogue a eu lieu de la part de la Tchécoslovaquie, dont le représentant à Londres a protesté contre l'exposition d'objets d'art populaire slovaque (donnés par le Musée des arts décoratifs de Budapest) sous le titre d'„art hongrois", au Victoria and Albert Museum de Londres.[1]

Conclusion

Au stade actuel où en sont arrivées les recherches nous ne sommes pas encore en état de préciser suffisamment la profondeur extraordinaire des influences exercées par l'art des paysans roumains; celles dont nous avons parlé dans les pages précédentes ne donnent qu'une vue fragmentaire d'un ensemble plein d'une robustesse et d'une vitalité séculaires. Il en ressort pourtant avec assez de clarté que l'influence de l'art populaire roumain n'a pas été simplement acciden-

[1] „Keleti Ujság" 12. I. 1936.

telle ou secondaire dans l'histoire de l'art des peuples voisins ou cohabitants, mais profonde autant qu'étendue; qu'elle n'est pas limitée à certains genres mais qu'elle s'exerce sur tout le domaine de l'art populaire: technique du bâtiment, arts décoratifs, poésie, danse, musique.

Chez certaines populations, comme les Sicules, les Ciangăï, les Craşoveni, on a le droit de parler non seulement d'une influence roumaine mais bien du fonds roumain de leur art de plus ancien, fonds auquel ils n'ont apporté que des nuances et modifications de détail; dans l'art sicule il arrive même que ces modifications fassent défaut, la cause en étant le fort mélange de sang roumain.

Dans certains genres, comme la musique hongroise ancienne, on peut se demander également s'il n'est pas légitime de parler non pas seulement d'une influence roumaine décisive mais bien d'une base roumaine n'ayant jamais cessé d'agir comme force immanente.

S'il en est ainsi, nous sommes modeste quand nous affirmons que, de toutes les populations de Transylvanie, les Roumains ont été les plus féconds et les plus influents. On ne peut sérieusement parler ici de rapport ou de proportion entre les influences réciproques exercées ou subies par ces populations, car on se trouve devant la situation dont parle Strzygowski:[1] „Ce qui a poussé là comme en pleine nature est ici conscient, intentionnellement appliqué; et un art présentant ces derniers caractères n'est qu'exceptionnellement créateur". L'effet extensif et intensif dans le temps et dans l'espace géographique s'est produit sur une si vaste échelle qu'il implique d'une part une origine très ancienne (daco-romaine) et d'autre part une appréciation générale éminemment favorable de la haute valeur esthétique manifestée par l'art du paysan roumain. Cet art a influencé non seulement les paysans d'autres nationalités, mais jusqu'à l'art savant de l'étranger. L'expansion de l'art populaire roumain va vers le sud très loin dans les Balkans; vers l'ouest jusqu'en Dalmatie, en Croatie, en Moravie; vers le nord jusqu'en Pologne. Quant à l'art religieux savant, il pénètre jusqu'à Jérusalem et jusqu'au mont Sinaï.

On voudra bien observer que pour notre exposé nous sommes servi surtout de publications des savants étrangers sur les influences roumaines, en particulier de publications des savants hongrois, qui ne sauraient être soupçonnés de partialité et qui n'ont jamais fait preuve

---

[1] *I. Strzygowski:* Die Krisis der Geisteswissenschaften, p. 238.

de générosité excessive à l'égard du peuple roumain. Nous espérons que le lecteur pourra désormais se faire une conviction quant aux prétendues influences de l'art savant hongrois sur les arts étrangers, influences construites tout théoriquement par les savants hongrois après la guerre mondiale[1] dans le dessein de faire impression sur les profanes, sinon sur les savants étrangers impartiaux. Imaginations mégalomanes, naïves chez les uns, tendancieuses chez les autres, c'est à quoi se réduisent toutes ces constructions.

---

[1] Voir la „Revue de Transylvanie", I, 1, p, 19. Nous nous occuperons en particulier, dans un prochain article, d'autres prétendues influences.

L'influence de l'art populaire roumain sur les autres nationalités de Transylvanie et sur les peuples voisins

Contributions complémentaires

Nous avons publié en 1936 un travail similaire. Depuis deux ans, nous avons étudié un nouveau matériel bibliographique, sans parler de certains passages de travaux antérieurs qui nous avaient échappé. Dans l'état actuel des recherches, un pareil sujet ne saurait jamais être considéré comme épuisé, car avec les progrès de l'erudition de nouveaux détails ne cessent d'apparaître, pour enrichir ou modifier les données du problème. En outre, un travail suscite des éloges ou des discussions que ceux qui s'intéressent au sujet gagnent à connaître. Aussi avons-nous jugé utile de publier ces contributions complémentaires, en y joignant l'avis de quelques spécialistes. Comme on le verra, ces données nouvelles confirment plus qu'elles ne modifient les opinions exprimées par nous en 1936.

Nous examinerons succesivement les influences roumaines sur les Saxons, les Seklers et les Magyars, puis sur les Ruthènes et les Polonais, ainsi que sur les peuples des Balkans.

La thèse de doctorat de M. Otto F. Stein sur les influences de civilisation rurale dans la région de Sibiu (Sibiu 1933) contient de judecieuses appréciations sur l'influence roumaine dans l'art saxon. En voici quelques unes: „le costume saxon est bruyant *(sic)*, baroque et bariolé justement dans la région de Sibiu, il exagère dans son goût des étoffes pompeuses; il n'a pas les lignes claires du costume roumain, et il est impossible de l'étudier aussi loin dans le passé que celui-ci" (p. 68). Par conséquent, l'auteur ne croit pas possible que les couleurs du costume roumain, si discrètes à Săliște, où elles se réduisent au blanc et au noir, viennent des Saxons. Ceux-ci ont à coup sûr emprunté des parties de leur costume aux Roumains au milieu desquels ils ont immigrè, à savoir les vêtements de peau, gilets et bonnets fourrés, ceintures de peau, et, dans la commune

de Berghin, sandales de cuir. En effet, le vêtement qu'ils apportaient de leur patrie d'origine était certainement trop léger pour supporter les durs hivers de Transylvanie. La chemise portée en dehors et le tablier existaient auparavant dans la population roumaine (p. 76). Les tapis roumains n'ont aucun rapport avec l'art saxon; les Saxons ne fabriquent point de tapis, et en ignorent l'usage dans leurs demeures. Les paysannes saxonnes n'ont pas le don de l'invention; elles n'ont pas le talent d'artiste de la Roumaine. La Roumaine imagine elle-même ses motifs, et en trouve de nouveaux pour chaque tapis. Le Saxon a certains motifs qu'il emploie toujours, et qui se transmettent de génération en génération. Avec sa conception grave du monde, il s'est peu préoccupé des questions d'ornementation (p. 87). La poterie roumaine lorsqu'elle n'est pas sous l'influence saxonne ne représente ni fleurs ni animaux; son caractère essentiel est de se borner aux éléments géométriques. On trouve chez les Saxons des entailles sur bois aux portes des cimetières et sur les croix, parfois, plus rarement, sur certains objets ménagers, tels que les étagères à pichets et à assiettes; ces ornements sont exclusivement géométriques (p. 82—6). Les mots „Karutz" et „Furk" attestent leur origine roumaine (p. 58). Marie-Thérèse, par le décret du 11 février 1709, institua une commission spéciale chargée de réorganiser et de stimuler le commerce et l'industrie de Transylvanie. Mais les artisans de Cisnădie se plaignent de la concurrence que leur font les Roumains des régions-frontière, surtout ceux de Sălişte et de Braşov, qui travaillent pour les artisans de ces villes; les Saxons de Cisnădia proposent que l'activité des Roumains soit soumise à des restrictions, et qu'il soit interdit aux Saxons de porter des manteaux roumains. („dass denen Sachsen wallachische Zundra zu tragen verbothen würde"). Les couvertures de laine faites par les Roumains de Schei étaient exportées dans le Banat, en Moldavie et en Valachie, les marchands grecs exportaient les passementeries roumaines jusqu'en Anatolie.[1] Treiber [2] reconnaît dans les briques du XIV-e siècle l'influence venue de Curtea de Argeş à Braşov. Reste à examiner l'origine des églises saxonnes de Preşmer et Turnişor, qui ont la

---

[1] *I. Moga:* Politica economică austriacă. Bucarest, 1938, p. 132—133, 136.
[2] *G. Treiber:* dans „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift", 1936, 59, No. 3, p. 184.

forme exceptionnelle d'une croix grecque.[1] L. Eber a trouvé dès 1915 des traces byzantines dans la Naissance du Seigneur et la Mort de la Vierge de l'église saxonne de Mălâncrav. Il reconnaît qu'en Transylvanie un courant important est détaché du Moyen-Age et dépend de l'art byzantin.[2]

Passons maintenant aux *Hongrois* et aux *Seklers*. Relevons d'abord quelques opinions sur l'influence roumaine dans l'art savant. Ét. Szilágyi et J. Vahot pensent que l'église réformée de Sighet date du douzième siècle, et qu'elle avait été destinée au rite grec.[3] B. Orbán considère la chapelle de Jésus à Odorheiu comme byzantine et remontant au XIII-e siècle. Strzygowski la situe dans le même groupe que celle de Wawel à Cracovia.[4] Cet édifice byzantin, qui au point de vue de l'histoire de l'art hongrois est unique en Transylvanie, a peut-être été roumain. Le peintre Joan Popp (père de Mişu) a travaillé pour les églises hongroises de la région sekler (autels de Şumuleu, Sântimbru et Ciuc)[5] Ch. Kos reconnaît aussi des influences byzantines dans la peinture des autels seklers et l'influnce de la Valachie sur les logis seigneuriaux (udvarház) seklers du district de Treiscaune: „Vers la fin du XVIII-e il se constitue dans le district de Treiscaune un type de logis seigneurial spécial, local, d'une beauté particulière, avec des détails de forme empruntés à la Renaissance, mais simplifiés, dans l'ordonance du plan, l'élévation et la formation de motifs de caractère individuel. Les historiens de l'art de Hongrie cherchent à expliquer le développement de ce logis seigneurial sekler par des influences occidentales lointaines; mais il n'y a point de vraisemblance à cela; il suffit de connaître les anciennes tours-logis de Valachie — que les Roumains appellent du nom turc de „cule" — pour se rendre compte, étant donné le voisinage de cette région avec le district de Trei-Scaune, que le type de logis seigneurial sekler n'aurait pu se

---

[1] Das Burzenland. Braşov, 1929, p. 149—150 et 89, 97, 98. Cf. aussi *J. Halaváts* dans „Archaeológiai Értesitö", 1909, p. 205.

[2] „Magyarország Müemlékei". Budapest, 1915, IV, p. 72—73.

[3] *Kubinyi-Vahot:* Ungarn und Siebenbürgen in Bildern. Pest, 1845, vol. II, p. 140; „Magyar Akadémiai Értesitö", 1850, p. 234.

[4] *B. Orbán:* A székelyföld leirása. Pest, 1868, I, p. 45. — Comunication de *Strzygowski* et: Die Baukunst der Armenier. Vienne, 1918, II, p. 774.

[5] *C. Comanescu, C. Popp, V. Vătăşianu:* Viaţa şi opera pictorului Mişu Popp (La vie et l'œuvre du peintre Mişu Popp). Braşov, 1932, p. 5.

constituer sans elles.“ [1] L'église de Ghidfalău, du XIII-siècle, a été bâtie, croit-on, par un architecte qui a voyagé dans les principautés roumains.[2] D'aprés Gróh, des maîtres byzantins ont travaillé même pour les églises catholiques.[3] Parmi les artiste modernes qui ont représenté des scènes et des sujets populaires roumains, rappelons Aloïs Schön († 1897).[4] Josef Berres (Foire en Transylvanie), Ödön Nemes (le marché aux filles de Găina), et Nákó-Gyertyánfi. Pour les artistes plus anciens, relevons l'album transylvain (Erdély Képekben) du peintre Carol Pop de Sătmar, de 1841: il contient des costumes roumains que l'artiste croit venir des Daces; il les compare à ceux des Daces de la colonne Trajane, et les trouve „absolument identiques“. Il est très élogieux pour le costume de nos femmes.

Dans mon travail „Influence etc.“, je n'ai cité que deux communes roumaines devenues seklers, celles de Praid et de Şard, en m'appuyant sur Benkö et Dăianu. Je peux en citer une troisième, celle de Oaia (Vaja), dans le district de Mureş. M. I. Hurdubeţiu [5] prouve qu'elle était roumaine, et n'a été magyarisée qu'entre 1900 et 1914. L'église uniate de bois de 1694 existe encore, et les vieillards conservent la conscience de leur origine roumaine. D'autres cas semblables sont constitués par les communes aujourd'hui hongroises de langue et de religion dont le nom commence par „Olá“ (Valaque), telle que Oláhfalu;[6] Kápolnásoláhfalú, aujourd'hui Căpâlniţa, et Szentegyházoláhfalú, aujourd'hui Vlahiţa; ces deux communes se trouvent dans le district d'Odorheiu; leurs habitants ne savent pas un mot de roumain et sont considérés comme Seklers. On pourrait citer beaucoup de cas analogues. Ainsi, les Seklers orthodoxes du village de Sântandrei dans la valée du Niraj.[7] Il est facile de s'expliquer la présence d'éléments roumains dans l'art des habitants de ces localités. On trouve au-delà du Danube, dans la région de Sárköz (district de Tolna), et dans le district de Somogy des motifs géométriques roumains. Malonyai est d'avis qu'ils ont été

---

[1] Revue „Helikon“, Cluj, 1938, No. 4, p. 259.
[2] „Ellenzék“, 20 décembre 1936.
[3] *St. Gróh:* „Jelentés a M. Nemz. Múzeum 1905 évi állapotáról“.
[4] *Aloïs Schön:* Village roumaine au musée des Beaux-Arts de Budapest.
[5] *M. I. Hurdubeţiu:* „Universul“, 1938, janvier 18, 55, No. 17.
[6] Cf. *Ig. Szombathy* dans Udvarhelyszék és Udvarhely város. 1874, p. 35—36.
[7] *B. Orbán:* o. c. IV, p. 71—8.

introduits par des tisserands inspirés par les motifs transylvains; mais il faut aussi arriver aux mêmes conclusions que celles qui ressortent des recherches de toponymie et d'onomastique de N. Drăganu.[1] Des Roumains ont habité les districts de Tolna et Somogy; dans le premier, nous trouvons des communes comme Murga, Furkó, Szák (près de Decs), Pulavára; dans la commune de Kaposszentjakab, nous avons connaissance de 15 familles de paysans roumains.[2] On a donc le droit d'attribuer l'origine de ces motifs géométriques à la population roumaine qui a habité ces localités; elle les a conservés même après s'être magyarisée. V. V. Marchiş, dans sa monographie de Feleac[3] nous apprend que l'ancienne église de bois a été vendue aux Hongrois de Gheorgheni, qui l'ont transportée chez eux pour en faire une écurie. M-lle Ilona Balogh admet que „par-ci par-là des menuisiers roumains ont travaillé pour les Hongrois et à leurs ordres, en particulier les serfs des propriétaires pour les châteaux de ceux-ci". Selon une information de M. L. Kelemen, donnée à M-lle Balogh sur une pièce des archives L. Teleki du Musée transylvain, le 16 novembre 1755 Michel Balogh fait allusion dans une lettre au comte Adam Teleki de Uifalău (Sătmar) à un menuisier du nom de Bot Vonuly. Ce nom signifie, d'aprés M. Sextil Puşcariu, Onul (Ion = Jean) Botu. Peut-être M. Kelemen, en sa qualité d'archiviste, pourrait-il trouver d'autres renseignements utiles pour nous.

L'église de bois hongroise de Giaca (Cluj) y a été amenée en 1846 de Prundul Bârgăului (Năsăud) où n'habitent que des Roumains. Le procès-verbal de la visite générale de 1732 dans les communes d'Isla et de Vadu (Mureş) signale que les Hongrois unitariens ont „une église bâtie en planches de forme roumaine". On pourrait en conclure que les églises de planches étaient considérées comme roumaines et rares chez les Hongrois. Le nom des maîtres d'oeuvre Opra Miklós (Nicolae Oprea), au clocher de Sântana-Niraj, de Griga Simon (Simion Griga ou Gliga) à Uriul-de-sus (Someş) nous fait supposer qu'ils étaient roumains. Il pourrait en être de même de Bán, Pap et Lukács, ainsi que Oláh, dans le district de Bichiş. A Bicalalat (Cluj) les arcades du clocher hongrois ont été exécutées par

---

[1] *N. Drăganu:* Românii în veacurile IX—XIV-lea. Bucureşti, 1933.

[2] Cf. 83, 92, 106, 156.

[3] Cluj, 1934, p. 62.

Szinte sur le modèle de l'église roumaine de Tămaşa (Cluj).[1] Un article de M. Balázs dans „Ellenzék" (1./III, 1936) nous apprend que récemment, pour bâtir la charpente de bois du presbytère hongrois, on a fait venir des menuisiers roumains de Câmpeni.

D'une façon générale, les Magyars de Transylvanie n'ont pas une véritable architecture du bois. Le peu qu'ils ont, ils le doivent à leurs voisins roumains, au mélange de sang avec ceux-ci, puis aux Saxons. L'architecture de bois est chez les Roumains une chose naturelle, originale; chez les Seklers et les Hongrois, elle est plus tardive, et constitue un emprunt.

Dans son travail „A székely Ház" (la maison Sekler), Budapest, 1895, p. 50—51, Huszka constate: „Les Seklers sont un peuple de plaine parvenu dans les montagnes. Ce n'est pas un peuple de montagnards qui chercherait pour s'établir les plateaux ou les versants des monts. Le Sekler habite dans les endroits les plus encaissés, dans la plaine, et autant que possible au bord de l'eau. Le second trait de la maison de bois sekler est qu'elle ne veut pas être en bois *(sic)*. A l'origine, ce peuple n'a pas construit ses maisons en bois, car il travaille le bois comme si c'était de la terre ou des briques. Chez les Seklers, tous les côtés de la maison sont revêtus de terre à l'extérieur et à l'intérieur". Le bois ne garde son aspect naturel que dans l'écurie et la grange; les Seklers n'ont pas, comme les Roumains, le sens de la beauté du bois. „Point de trace de planche travaillée sur les côtés de la maison. En général, les murs de la maison ne sont pas d'un beau travail, tel le palais d'Attila". Kós pense que les Seklers ont emprunté les formes et les constructions architectoniques apportées par les Saxons, en les adaptant à leurs goûts et à leurs besoins. Nous croyons plutôt que ce sont les Roumains qui ont appris à ce peuple nomade, habitué à vivre sous la tente, l'art de construire des maisons.

Dans le district d'Hunedoara et ailleurs, on appelle le menuisiers qui façonnent le bois „bardaşi", du nom de la hache „barda" avec laquelle ils travaillent. La grande extension et l'unité de style des églises de bois s'expliquent par la coutume ancestrale de faire don, après la construction d'une église neuve, de l'ancienne à une paroisse souvent éloignée. Cette habitude persiste aujourd'hui encore: ainsi, l'église de Ghighişeni a été transportée dans la cour de l'in-

[1] „Magyar Fatornyok". Budapest, 1935.

ternat orthodoxe de Beiuş; celle de Maioreşti (Mureş) dans la cour du château de Foişor à Sinaia, pour servir de chapelle. L'église de Cărpiniş (1784 district d'Alba) a été emportée par des colons dans la commune de Lazuri (Sătmar); l'église de bois de Comori (Mureş) a été transportée à côté du pavillon de chasse de Lăpuşna. Même des ouvriers italiens de Mărişelu-Cătun (Cluj) ont construit une église catholique en bois, inspirée du modèle roumain; ce n'est pas en effet dans leur patrie qu'ils ont pu apprendre l'art de bâtir en bois. L'influence des tours des églises de bois de Transylvanie s'observe en Valachie et en Moldavie; l'église du monastère de Sinaia dessinée par Bouquet (collection Sion-Cluj) a une flèche et une galerie de bois. Les photographies du musée ethnographique de Cluj nous montrent que les églises de bois de ces régions ont aussi des tours, par exemple à Corni (district de Neamţ), Pralea, Trebişu, Verşeşti, Trajan, Odobeşti, Vermeşti (district de Bacău). Les églises de bois de Poiana Uzului (Bacău) et Fărcaşa (Neamţ) ont des tours avec galerie ajourée à arcades; la première a une flèche et une galerie extériure.

Au cours de mon voyage dans le pays sekler, j'ai appris que les tapis appelés „festékes" ne se font que dans le district de Ciuc, et non dans les autres districts seklers. M. Émile Vásárhely écrit dans un article d'„Helikon" (IX. 10. 1936, p. 802): „Le tapis a été un produit de l'industrie ménagère, et il l'est encore aujourd'hui. Il n'a jamais constitué dans la maison sekler un objet d'emploi courant. Il nous est étranger à nous, peuple chaussé de bottes. Il nous vient des Turcs. Le tapis constitue l'ameublement, le parquet et les cloisons des maisons turques. Aussi, seuls les habitants de Ciuc et de Ghimeş, à l'exclusion des autres Seklers, fabriquent-ils des tapis. Il nous est arrivé par la Bessarabie, et en vérité il n'a jamais été pour les Seklers qu'un article à vendre aux maisons riches". La première partie de cette opinion est acceptable, mais non la seconde. L'auteur néglige les Roumains, avec qui les Seklers ont été en rapport bien plus longtemps qu'avec les Turcs, qui vivent au milieu d'eux et se sont mélangés à eux. Les tapis seklers sont bien plus proches des tapis roumains que des Karamans turcs. S'il s'agit d'ailleurs de tapis turcs anciens, en Transylvanie les tapis à noeuds sont de beaucoup les plus nombreux; les Karamans ou les Sumaks sont bien plus rares. Ne pas parler ici de la contribution de l'élément rou-

main, c'est être tendancieux.[1] N. Iorga est d'avis que les anciens tapis thraces, avec leurs ornements géométriques, sont à l'origine des tapis turcs Karaman.[2] Il croit aussi que la coiffure des hongroises des districts de Bacău et de Roman, ainsi que celle des femmes seklers et des ukrainiennes de Bukovine, a été empruntée aux Roumains, et que c'est là un héritage thraco-illyrien.[3]

La Monographie de M. B. Slătineanu [4] nous donne d'intéressantes informations à propos de l'influence roumaine sur la céramique hongroise et allemande de Transylvanie et du Banat. Jadis les Roumains étaient les seuls dans ces régions à s'occuper de poterie. Cela est prouvé par le témoignage de l'Italien Griselini, qui a voyagé dans le Banat entre 1774 et 1777, et écrit: „En dehors des produits de l'industrie ménagère valaque, le pays ne possède pas d'industrie ou de manufacture" (Lettre V de l'histoire du Banat). Selon M. Slătineanu, pour ainsi dire toute la céramique antérieure au XVII-e siècle est de facture roumaine, même lorsqu'elle était utilisée par les Saxons ou les Magyars. Une plaque de poêle datée de 1581 porte le nom de l'artisan Oprea, en lettres cyrilliques. Ce n'est qu'avec le temps, lorsque les produits des paysans roumains ne furent plus suffisants pour les besoins croissants des nouveaux maîtres, que ces derniers se mirent à faire aussi de la poterie (Notre avis personnel est que les minorités de Transylvanie ont une céramique propre depuis longtemps, mais qu'ils ont continué à se fournir aussi chez les Roumains même après le XVII-e siècle). M. Slătineanu croit à la continuité de la céramique transylvaine depuis les époques préhistoriques jusqu'à nos jours, malgré l'absence de preuves ininterrompues au cours des temps. Ce maintien de la tradition préhistorique et romaine dans la poterie constitue aux yeux de l'auteur une preuve de plus du fait qu'une partie de la classe daco-romaine n'a point abandonné la Dacie après 271. La tradition de la poterie romaine s'est conservée là où l'élément romain a été le plus puissant, dans le Banat, le Haţeg, le Bihor. Là où sa pénétration avait été moins forte, la tradition préhistorique a persisté jusqu'à nos jours

---

[1] Cf. aussi l'article de *M. Tr. Birăescu:* Arta populară română şi profitorii ei dans „Cele trei Crişuri", XVIII, 7—8.

[2] *N. Iorga:* L'art populaire en Roumanie. Paris, 1923, p. 94.

[3] Op. cit., 77, 82—84.

[4] *B. Slătineanu:* Ceramica românească. Bucarest, 1938, p. 87—90, 116—151.

(Biniş). D'après V. Wartha[1] les peuples conquérants ont employé des vases de métal, tandis que les populations subjuguées continuaient à faire usage de la céramique. L'art de la poterie magyare en Transylvanie est tributaire en premier lieu de l'art saxon, en second lieu de l'art et de procédés roumains; c'est un art d'imitation. Il y a en général dans les centres de fabrication, tant en ville que dans les villages, des ouvriers Roumains, ou Roumains dénationalisés. Ce n'est pas dans les usages magyars que d'utiliser les produits de la céramique pour orner les maisons. Les pichets hongrois du Maramureş, à ouverture trilobée, ont exactement la forme de nos poteries. Au village de Vadul lui Carol, aujourd'hui magyar, et jadis probablement roumain, on fait de la poterie roumaine de tradition préhistorique. Des potiers roumains ont travaillé aussi pour les Saxons, par exemple à Rupea. Les conclusions auxquelles arrive M. Slătineanu dans le domaine de la céramique sont analogues à celles où nous ont conduit nos recherches dans d'autres domaines (architecture en bois, objets ménagers).

L'influence de la musique roumaine sur la musique hongroise est prouvée par les nombreuses tentatives faites pour donner une étiquette fausse aux chants populaires roumains. M. T. Brediceanu écrit dans le volume „La Transylvanie" (publié par l'Académie Roumaine en 1938, p. 581—582, 584—586): „C'est donc en vain qu'on couvrira cette musique roumaine d'une appellation étrangère ou qu'un compositeur étranger la signera. Par exemple, les Chansons du Mureş („Marosszéki tánczok") de Z. Kodály ou certaines parties de Veillée sekler („Székelyfonó" du même auteur).[2] C'est en vain que l'on cachera son origine roumaine, comme pour la Suite ou le Divertissement hongrois d'orchestre de L. Weiner, qui ont été diffusés par le poste de radio de Budapest. C'est en vain que le violoniste hongrois Telmányi inscrira au programme de ses concerts les Danses populaires roumaines de B. Bartók sous le nom vague de „Danses de Transylvanie" (Erdélyi tánczok).[3] Un public éclairé et dont le jugement droit et objectif s'appuie de plus en plus sur les études scientifiques de folklore musical, saura bien que dans tous ces cas et d'autres semblables, il s'agit, non pas de musique magyare, mais de la plus pure, de la plus authentique musique roumaine."

[1] *V. Wartha:* Az agyagipar technológiája. Budapest, 1892, p. 110.
[2] „Universal", Vienne, 1932.
[3] Cf. le journal „Universul" de Bucarest, du 16 juin 1936.

„Pour montrer avec quelle facilité on s'empare encore aujourd'hui des mélodies roumaines les plus typiques, pour les faire passer, sans aucun scrupule, dans le patrimoine étranger, nous rappellerons ici un fait qui s'est produit au printemps de l'an dernier (1936). Un groupe de paysans de Unghiul Căleatei (environs d'Huedin, Kalotaszeg, Transylvanie), au cours d'une tournée dans plusieurs villes et même à Bucarest, ont joué la pièce populaire „La fille du maire Csáki" (Csáki biró lánya). Dans cette pièce, ils ont exécuté une danse qu'ils ont présentée comme danse magyare, dont l'air n'était autre que celui de la danse roumaine „Banul Mărăcine". Cette pièce fut publiée un an après la représentation dont nous avons précédemment parlé (Lepage, 1937, Cluj). C'est seulement dans une note placée à la fin de l'ouvrage qu'on signale que la danse intitulée „Katonapalotás" intercalée dans la pièce est — nous citons — „la danse des „căluşeri" bien connue également chez les Seklers, voisins de l'Ancien Royaume; elle y est venue de Moldavie, mais elle a déjà un caractère prononcé de Kalotaszeg" (?). Si un semblable cas peut se produire dans la Grande Roumanie, l'on peut imaginer avec quelle facilité d'autres mélodies roumaines ont pu passer dans le patrimoine magyar, sans que la chose ait été observée ou contrôlée par les Roumains. Quelques mois auparavant, un autre groupe de paysans seklers de Satul-Mic, district d'Odorheiu, avait exécuté dans plusieurs villes des Transylvanie, au cours d'exhibitions de chorégraphie sekler „Kecseti Kaláka", danse que tout le monde connaît sous le nom de „Caluşeriul" ou de „Romanul". Dans la brochure „Székely táncok" (Danses des Seklers) de MM. Bándy et G. Vámszer („Minerva", Cluj 1937), cette danse roumaine est publiée sous le nom de „Huszárverbunk". On trouve d'ailleurs dans ce livre d'autres mélodies roumaines, par exemple des danses „Argylánis" (de Transylvanie) et Marosszéki (du Mureş). Il faut relever, à l'éloge de leur honnêteté, que les auteurs de la brochure n'insistent pas sur l'origine magyare de ces melodies." Les soldats hongrois dansent la „bătuta" roumaine, mais qu'ils appellent „kuruc".[1]

Après l'apparition de notre brochure, „Influence etc." une polémique s'est ouverte sur la question des prétendues influences hongroises que M. Bartók a voulu discerner dans la musique roumaine.

---

[1] *Tr. Popa:* Monografia oraşului Tg. Mureş. 1932, p. 132 et *G. Molnár:* dans „Székely Napló" No. 150, du 30 Oct. 1920.

M. Bartók a répondu au bout d'un an dans „Archivum Europae Centro-orientalis"[1] à notre étude critique de „Gând Românesc" (No. 2, 1936), reproduite en abrégé dans „Influence". Il a également publié sa réponse dans „Ungarische Jahrbücher",[2] puis, sans aucun changement dans „Szép szó",[3] et a aussi donné plusieurs interviews aux journaux hongrois. Nous avons fait nos observations à sa replique dans la „Revue de Transylvanie", 1937, III, 3, et dans une brochure: „M. Béla Bartók et la Musique roumaine".[4] Cette brochure a suscité beaucoup d'échos en Roumanie et à l'étranger, dans les premières revues musicales du monde. 21 étrangers ont exprimé leur opinion, appartenant à sept pays, de la Lettonie à l'Asie mineure. Aussi avons-nous cru utile de réunir ces opinions dans une nouvelle brochure. En revanche, M. Bartók a interrompu la discussion. Dans la réponse dont nous avons parlé plus haut, sur douze pages, moins de deux sont consacrées à la question; dans les autres, il se borne à „rectifier" des points de détail, sans apporter d'argument sérieux pour prouver l'influence magyare sur la musique roumaine. Si M. Bartók avait suivi avec attention les travaux des savants roumains sur les Seklers (Opreanu, Popa-Lisseanu, Râmneanţu), s'il avait été moins unilatéral et avait recherché des analogies dans la poésie, la danse, les arts décoratifs, l'architecture (comme je l'ai fait dans „Influence"), il aurait vu qu'il ne reste rien des prétendues influences seklero-magyares sur la musique roumaine des régions de Câmpia, Târnave, Sălaj et Sătmar.

Le problème de l'origine des Seklers a toujours fait l'objet de controverses, même entre savants hongrois. Les uns les considèrent comme des Avares, les autres comme des Huns, de Gépides etc. Il n'y a qu'une chose qu'ils se refusent à reconnaître: l'important apport de sang roumain. Il y a de prétendus Seklers qui ont oublié le roumain mais ont conservé la conscience de leur origine. D'autres ont perdu cette conscience, mais leur nom et leur religion (orthodoxe ou uniate) sont roumains. Il y a des villages dont le nom atteste une origine roumaine et qui sont aujourd'hui seklers. M. Z. Kodály, dans „Zenei Szemle" 1917, I, 15, et d'autres considèrent qu'en

---

[1] Budapest, 1936, II, 3—4, p. 233—244.

[2] „Ungarische Jahrbücher", Berlin-Leipzig, 1937, XVI, 2—3, p. 276—284.

[3] „Szép szó". Budapest, 1937, IV, 3.

[4] *C. Petranu:* M. Béla Bartók et la Musique roumaine. Bucarest, 1937, p. 1—20.

général c'est la gamme à cinq tons qui est répandue chez les Seklers, alors que chez les Magyars des autres régions on n'en trouve que des traces. D'autre part elle est très répandue chez les Roumains tant de l'Ancien Royaume que de Transylvanie; dans ces conditions, étant donné le mélange considérable de sang roumain qui existe chez les Seklers nous avons le droit de supposer que les Roumains devenus Seklers ont conservé cette gamme et que les Seklers l'ont empruntée aux Roumains. Il y a de cas analogues dans les autres domaines de l'art paysan sekler. Mais comment expliquer les quelques traces de gamme à cinq tons que nous trouvons chez les Magyars des autres régions? A cet égard, nous avons la documentation convaincante de N. Drăganu dans le livre que nous avons cité plus haut (p. 588): „Les Roumains ont été rencontrés par les Magyars, non seulement sur le territoire qu'ils habitent aujourd'hui, mais sur une étendue bien plus grande, avec des établissements stabiles et des organisations politiques et militaires." C'est à savoir en Pannonie, en Moravie, dans les régions de Nitra, Zemplin, et les Carpathes du nord-est. Les Roumains ont disparu peu à peu de ces provinces et de ces contrées, mais il y ont laissé leur toponymie et leur onomastique, ainsi que des traces de leur art paysan et de leur musique.

La carte que N. Drăganu joint à son livre est très instructive pour la question qui nous occupe, car elle nous montre où vivaient les Roumains entre la IX-e et le XIV-e siècle, depuis la Moravie et la Pologne jusqu'à la mer adriatique et la Yougoslavie. N. Iorga, dans son compte-rendu de la „Revue Historique"[1] attire notre attention sur les travaux de M. Manciulea concernant l'extension des Roumains vers l'ouest, le sud-ouest et le nord (dans la revue „Blajul", II, 1935 et dans les travaux de l'Institut de Géographie de l'Université de Cluj, IV, Cluj 1931). Ce sont là des données historiques qui renforcent les constatations des historiens de l'art concernant les influences roumaines en Tcheco-Slovaquie, dans la plaine de la Tisa, la Moravie, la Pologne, la Croatie. Cette base historique nous a été très utile lorsqu'a paru le travail de M. G. Domanovszky[2] sur les églises de bois du district de Bereg.[3] Dans „Influence" et nos tra-

---

[1] „Revue Historique", 1936, XIII, 7—9.

[2] *G. Domanovszky:* Magyarország egyházi faépitészete. Bereg megye. Budapest, 1936.

[3] Cf. notre article Bisericile de lemn din jud. Bereg, dans „Gând Românesc", Cluj, 1937, V, 11—12, p. 602—606.

vaux antérieurs, nous avions affirmé que le style des églises roumaines s'étendait de la Transylvanie à la région ruthène de Podkarpacka Rus (district de Bereg, Ung, etc.). Maintenant nous savons à coup sûr que les Roumains, aujourd'hui disparus de ces régions, y étaient puissants au XIV-e siècle; ils avaient leur noblesse, leurs voïvodes et leurs cnèzes, leur „jus valachicum". Après l'invasion ruthène, les Roumains ont perdu leur nationalité au XVII-e siècle, et se sont perdus dans la masse ruthène. M. Dan Pop montre (dans la revue „Familia", III, 5) combien était répandu l'emploi de la langue roumaine à Uzhorod (Ungvár); il reproduit une circulaire de l'évêque datant de 1800 concernant la langue roumaine. Les Ruthènes, coreligionnaires des Roumains, ont emprunté à ceux-ci leurs églises de bois et leur style; en effet, partout ailleurs, ils ont un type d'église très différent, à coupoles. La monographies monumentale des églises de bois ukrainiennes publiée par M. M. Dragan avec de nombreuses illustrations (Lwów 1937) ne donne pas une seule église ruthène de type roumain, dans un album de 266 illustrations; c'est qu'elles ne constituent que des exceptions et ne sont pas considérées comme d'origine ruthène. En ce qui concerne les Roumains d'Ung, de Bereg et d'Ugocea, on peut se rapporter aussi à l'article de M. Petre Petrinca dans le journal „Ofensiva română" paru le 12. IV. 1937, avec une bibliographie. Au musée provincial de Brno, dans la section ethnographique, et au musée valaque de Roznow (Moravie), nous trouvons de nombreux objets présentant des motifs roumains; le premier a des couteaux (VII B. 50) de Liptov en Slovaquie semblables au couteaux roumains, le second a même des maisons et des costumes. M. Fr. Pospischil, attaché au premier musée, a publié dans la „Reichspost" une série d'articles sur les seaux à lait valaques; il s'est occupé aussi des costumes valaques de Moravie.[1] M. B. Jaronek écrit dans l'„Art populaire" [2] à propos de l'architecture en bois des Roumains de Moravie: „architecture en bois pleine d'originalité". „Un sens profond de la construction inspire l'architecte populaire." „Des clochers remarquables par leur logique architectonique et le sens de la construction. Les habitants de ce pays étaient des architectes nés." [3] Le même auteur écrit des broderies: „elles sont remar-

---

[1] *Fr. Pospischil:* Morawske Kroje. „Salon", Brno, 1922, No. 8.

[2] I-er Congrès international de l'art populaire Prague 1928. Paris, 1931, p. 151.

[3] Cf. aussi „Almanach Valašského Roku", Rosnov, 1925. Valašske Museum Mezeřiči", 1930.

quables au point de vue de la beauté de la composition, de l'invention et de la technique.“ Les Roumains de Moravie sont au nombre de 150.000 âmes, et vivent dans la région de Valasska (Valachie), dans la partie orientée vers les Carpathes qui séparent la Moravie de la Slovaquie occidentale. M. S. Reli [1] estime que le vêtement des Roumains de Moravie ressemble beaucoup à celui des Roumains de Transylvanie.

M. D. Dobrowolski a étudié les éléments roumains dans l'art des Gorals (dans sa brochure „Tradycje woloskie u Kulturze artystycznej Górali šlaskich“, Cieszyn 1931, et dans son livre „Stroj, Haft I Koronka“, „Le costume populaire, la broderie et la dentelle en Silésie polonaise“, Cracovie 1930, pp. 137—144). Dans le premier travail, il présente, avec des illustrations, le vêtement, la maison de bois, le mobilier (coffres ouvragés), les objets ménagers de bois (écuelles et battoirs), les ceintures de peau, les broderies: toutes choses qu'on pourrait en toute conscience classer dans l'art roumain. Dans le second travail, il étudie seulement le costume et les broderies des ces Gorals. Au sud-est de Cieszyn, en Silésie polonaise, chez les habitants du massif des Beskides, nous trouvons des costumes ressemblant à ceux des Roumains (illustr. 6 et 21 de Brenna). Les motifs géométriques sont de même identiques ou apparentés à ceux de la Roumanie actuelle (illustr. 13—15). L'auteur fait des réserves en ce qui concerne la théorie de l'origine thraco-illyrienne de nos motifs géométriques, théorie soutenue par Iorga et Kolbenheyer. Pourquoi ces réserves? 1. absence de motifs décoratifs thraces; 2. absence de documents d'autres époques marquant une continuité avec ceux-ci; 3. les motifs peuvent apparaître indépendamment dans différentes régions; 4. ils peuvent provenir aussi de l'art du tissage; 5. ils peuvent provenir de l'art savant ou 6. des journaux de modèles. On pourrait à ces objections répondre comme suit: Dans notre brochure „Influence“ parue la même année, nous avons montré que ces motifs sont répandus de façon générale chez les Roumains de partout et que les peuples voisins ne les possèdent que lorsqu'ils ont été en contact avec les Roumains. A la troisième et à la quatrième objection, on peut opposer le goût de l'abstraction dans les motifs décoratifs des Roumains, par contraste avec le naturalisme ornemental des peuples voisins. Ajoutons à ce goût de l'abstraction la persistance de ces formes géométriques. Il ne saurait s'agir d'in-

[1] S. Reli dans „Universul“, Bucarest, 1935, 13/1.

fluences de l'art savant ou de cahier de modèles, quand on connaît la vie de ce peuple de bergers montagnards, isolé, et très conservateur. P. Buyssens,[1] attribue l'art géométrique non à la technique, mais à la race méditerranéenne. Il pénètre dans les Iles britanniques et en Scandinavie à l'époque du bronze, et même jusque chez les nègres d'Afrique. La carte du livre de N. Drăganu nous explique bien l'unité de nos motifs géométriques par les établissements roumains dans différents pays, malgré les frontières politiques artificielles d'autrefois. Il faudrait la compléter par une carte du sud-est de la péninsule des Balkans. Il n'est pas nécessaire de prouver l'origine daco-roumaine de notre peuple pour admettre, à titre d'hypothèse, l'origine thrace de ces motifs. M. Dobrowolski admet une migration pastorale roumaine à partir du XII-e siècle, mais ne pénétrant en Silésie qu'au XVI-e siècle. Il croit cependant que cette „migration valaque" n'était pas homogène au point de vue ethnique: elle aurait compris, à côté de l'élément roumain, aussi des Slaves du Sud.

Le professeur Otto Grautoff, à l'occasion du congrès international d'histoire de l'art de Genève en 1936, a attiré notre attention sur les mémoires du grand couturier Poiret. Celui-ci, à l'occasion d'un bal costumé à Paris, a fait porter des costumes roumains, russes, bulgares. L'art populaire roumain aurait influencé la décoration intérieure française; les acheteurs de Poiret étaient des Anglais, des Américains du Sud etc. Nous regrettons de n'avoire pu consulter ces mémoires, et de n'avoir pas eu d'autres renseignements à cet égard.

Le livre de M. Anastase N. Hâciu [2] nous donne des renseignements suffisants sur l'importance des Aroumains dans le domaine de l'art. Ils ont eu une grande réputation comme orfèvres et bijoutiers; ils excellaient à broder les costumes albanais et à fabriquer des armes; ils étaient maîtres dans l'art de construire des mosquées, des ponts, des coupoles et des voûtes; ils se sont distigués aussi dans la peinture d'église et la sculpture sur bois. Ils ont travaillé pour le compte des Turcs, des Grecs, des Albanais, des Bosniaques, des Bulgares, des Serbes, même pour l'Abyssinie, l'Asie mineure, l'Égypte. A l'exposition de Vienne en 1870 le gouvernement otoman a exposé des travaux d'argenterie des Aroumains G. Fila et N. Pantazi, qui ont ob-

---

[1] *P. Buyssens:* Les trois races de l'Europe, Bruxelles, 1936, p. 97—106.
[2] *Anastase N. Hâciu:* Aromânii. Focşani, 1936, p. 505—530.

tenu une médaille d'or. Les paysans bulgares de Samocov portent encore aujourd'hui les costumes des anciens habitants de Gopeş et de Mulovişte.

La grande mosqué de Focea-Bosnie, qui date de 1549, a été construite par les Aroumains d'Albanie. Kanitz dit que les „Ţânţari" sont les seuls architectes de Turquie et de Grèce.[1] L'espace restreint dont nous disposons ne nous permet pas d'emprunter d'autres exemples au riche matériel publié par M. Hâciu.

*

Voici maintenant quelques avis impartiaux émis à l'étranger sur le sujet à propos de notre travail de 1936.

Hans Koch, professeur à l'Université de Königsberg dans la revue „*Kyrios*" (Vierteljahresschrift für Kirchen- und Geistesgeschichte Osteuropas), Bd. I., H. 2, écrit: „In Anschluß an einen, bereits auf dem Warschauer Historiker-Kongreß 1933 gehaltenen Vortrag über den Anteil siebenbürgischer Völkerschaften an der Formung gegenseitigen Kunstcharakters versucht der Verfasser eine Darstellung rumänischer (walachischer) Kunsteinflüsse auf die Siebenbürger Magyaren, selbst auf die Ukrainer (Galizien, Bukowina), Serben (Fruška Gora) und Griechen (Mazedonien, Athos). Mehrere Seiten sind der kirchlichen Kunst gewidmet, die anderen Abschnitte beschäftigen sich mit der weltlichen Baukunst, der rumänischen Stickerei und mit Einflüssen auf Poesie, Musik und Tanz der rumänischen Anrainer.

Die Arbeit ist vor allem deshalb wertvoll, weil sie ein zahlreiches Schrifttum über alle Grenzgebiete der Kunst Südosteuropas ausschöpft und der Verfasser — er ist Inspektor der Museen Groß-Rumäniens — sich in der deutschen siebenbürgisch-sächsischen, magyarischen und allen slawischen Literaturen sicher zu Hause fühlt."

Paul Henry, professeur à l'Université de Clermont-Ferrand écrit dans la „*Revue Historique*", A. LXII, T. CLXXX, pp. 165—166, Paris, 1937: „Une brochure suggestive de l'actif professeur d'histoire

---

[1] *Kanitz:* Serbien. Leipzig, 1868, p. 322—328.

de l'art de l'Université de Cluj". „On accordera volontiers que les motifs les plus fins sont roumains et que le décor géométrique trahit dans toute cette région une influence roumaine, puisque l'art magyar est surtout d'inspiration végétale." „L'auteur échappe par là à la tendance, qui a quelque temps sévi de nos jours . . ."

„A signaler par contre la parteprise d'après l'auteur par l'élément roumain à l'élaboration des chants des Kurucz: il y a peut-être là matière à renseignements sur les luttes sociales."

Les „*Südostdeutsche Forschungen*", München, 1938, H. 2, p. 188 donnent un résumé de 34 lignes du travail dont elles rendent compte.

„*Prager Presse*", XVI, no. 210 du 2 août 1936 publie:

„Der auch in Prag wohlbekannte und geschätzte Kunsthistoriker der Universität Cluj zeigt in der vorliegenden Studie die Einflüsse der rumänischen Volkskunst auf die kirchliche und die Baukunst der in Rumänien seßhaften anderen Völkerschaften, namentlich der Sikuler, Ciangăi und Craşoveni, die völlig dem rumänischen Einfluß auch in der angewandten Kunst unterlagen. Er zeigt dann die Ausstrahlungen der rumänischen Kunst nach dem Balkan — bis nach Dalmatien — wie auch nach Norden und Westen, wo sich z. B. in Mähren deutlich Spuren nachweisen lassen. Unterstützt von einer ungeheueren Literaturkenntnis, hat Petranu einen wichtigen Beitrag zur Geschichte und Geographie der Volkskunst geleistet, der namentlich beim Studium der tschecho-slowakischen und der magyarischen Volkskunst Beachtung finden wird."

La „*Neue Zürcher Zeitung*", 157, no. 2076 de Zürich, 1 décembre 1936 publie: „Eine weitere Lanze für die rumänische Kunst bricht der Verfasser in seiner Veröffentlichung: ‚Influence etc.' Auch hier handelt es sich um einen Kampf um die Anerkennung der Leistungen der Rumänen. Die rumänische Volkskunst, voller Kraft und Leben, hat sich auf allen Gebieten, in der Bauart, der dekorativen Kunst, der Dichtung, dem Tanz und der Musik weit über die Grenzen der ursprünglichen Heimat verbreitet."

Dr. *M. Block*, dans „*Leipziger Vierteljahrsschrift für Südosteuropa*", revue de l'Institut pour le Sud-Est de l'Europe de l'Université de Leipzig, Jg. II, H. 1, pp. 79—80 écrit:

„Die obgenannten Arbeiten lassen deutlich erkennen, mit welchen Methoden und Mitteln zwei nationale Wissenschaften Eigentums-

rechte einander streitig machen. Der Streit wird ausgetragen um die Urheberschaft der sichtbaren und hörbaren Kunstprodukte auf dem so hart umkämpften Boden Siebenbürgens. Da an der Tatsache der Landnahme durch die Rumänen nichts mehr zu ändern ist, wird nunmehr von seiten Ungarns der Krieg weitergeführt. Zwei Thesen stehen einander gegenüber: die Volkskunst auf dem siebenbürgischem Gebiet ist magyarisch, diese Volkskunst ist rumänisch. Damit tritt der alte unüberbrückbare Gegensatz zwischen magyarischer und rumänischer Auffassung wieder kraß in Erscheinung, der alte Gegensatz zwischen der Wanderungstheorie und Kontinuitätstheorie, welch letztere durch die Forschungen Sextil Puşcarius eine neue Stütze erhalten hat.

Dieser Zwist führt hie und da zu einem dem wissenschaftlichen Fortschritt wenig dienenden und den unvoreingenommenen Leser seltsam berührenden Übereifer in der „objektiven" Beweisführung, der der guten Sache mehr schadet als nützt. Einige ungarische Gelehrte geben zu, daß eine magyarische Kunst nicht bestehe und alle primitiven Kunstäußerungen den Walachen angehörten. Andere mehr national gerichtete Wissenschaftler haben ihre früheren Ansichten teils durch die veränderte politische Lage einer Revision unterzogen oder ringen nicht um die Aufhellung „vorurteilsfreier" Wahrheiten. Eine dritte Gruppe von Gelehrten endlich leitet alle Kunst Siebenbürgens von den Ungarn, bzw. Magyaren ab. Gegen diese Okkupation wendet sich mit aller Entschiedenheit Petranu. Er gibt den Rumänen, was der Rumänen ist."

Henri Focillon, professeur d'histoire de l'art à la Sorbonne (Paris) nous écrit dans une lettre du 19 juillet 1936: „Vous savez combien ces recherches m'interessent. Et je vois aussi avec quelle sûreté vous maniez cette difficile notion d'influence, dont vous donnez ici des exemples justement notés et bien en place. Je vous fais mon compliment et je vous remercie."

Paolo d'Ancona, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Milan nous écrit dans une lettre du 6 octobre 1936: „La sua trattazione acuta documentatissima, si referisce a un argomento che è di particolare interesse anche per noi italiani."

Dr. *Antonin Matějček,* professeur d'histoire de l'art à l'Université de Prague nous écrit dans une lettre du 29 juillet 1936: „Hoch-

interessante Abhandlung". „Den Ergebnissen Ihrer Forschung über die Ausbreitung der rumänischen Volkskunst stimme ich zu und das umsomehr, da ich zur Überzeugung gelangt bin, daß das geometrische Ornament in der slowakischen Volkskunst sich aus Zentren ausgebreitet hat, in denen die Imigration der rumänischen Volkselemente nachweisbar ist."

Charles Lalo, chargé de cours à la Sorbonne (Paris) nous écrit dans une lettre du 3 décembre 1936: „vos travaux . . . mettent au point des questions délicates avec une érudition très louable et un esprit vraiment scientifique."

M. Béla Bartók et la Musique Roumaine

Dans un article publié par la revue „Gând Românesc" (Cluj 1936, No. 2), j'écrivais que M. B. Bartók était considéré, même par les Roumains, comme un spécialiste impartial du folklore musical de Roumanie, mais qu'il a démenti cette bonne opinion par ses publications récentes. Je redonne ici en substance ce que j'exposais dans l'article cité. Ce renom d'objectivité est dû à un ouvrage de lui publié en 1913 par l'Académie Roumaine et intitulé: *Cântecele poporale românești din comitatul Bihor* (Chants populaires roumains du comitat de Bihor). Malheuresement, en mars 1920, M. Béla Bartók devait contredire à ce renom dans une étude sur le dialecte musical des Roumains de Hunedoara, parue dans „ Zeitschrift für Musikwissenschaft".[1] Selon cette étude il existerait des influences magyares dans notre musique du Plateau de Transylvanie, peut-être même des départements des deux Târnave, voire une puissante influence sicule. Dans l'ouvrage suivant: *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* (Münich, 1923), contenant des matériaux recuillis en 1913, avec une préface de 1918, l'auteur affirme que la chanson à danser dite „hora lungă" est empruntée indubitablement aux Ruthènes et que la structure des mélodies plus récentes révèle certainement une influence hongroise, peut-être par l'intermédiaire des Ruthènes. La musique roumaine de Sătmar, probablement aussi celle de Sălaj, de même que celle du Plateau transylvain, est née d'après M. Bartók sous l'influence des anciens rythmes magyars parlando et peut donc être considérée „comme un dialecte de caractére magyar". Il affirme en outre que la gamme pentatonique, si caractéristique de la musique ancienne magyare et sicule, manque aux Roumains (sauf à Sătmar, à Sălaj et sur le Plateau transylvain).

Dans l'ouvrage suivant: *Das ungarische Volkslied* (Berlin-Leipzig, 1925), M. Bartók enseigne que le village roumain est beaucoup plus pauvre en mélodies que le magyar, et que la musique roumaine a des domaines de dialecte musical complèment différents les uns

---

[1] En hongrois en 1914 dans la revue „Ethnographia" (Budapest).

des autres, tandis que la musique ancienne magyare est unitaire. Dans la bibliographie de cet ouvrage, à la partie relative à la musique roumaine, il ne cite aucune collection ou publication d'auteur roumain mais seulement ses deux études, comme si les Roumains n'avaient aucun spécialiste en la matiére. Il croit seulement „vraisemblable" (p. 28) l'emprunt de la musique sicule opéré par les Roumains voisins. La gamme pentatonique, dont l'importance pour la musique paysanne magyare a été découverte en 1917 par Z. Kodály, est pour lui „d'origine asiatique"; il ne repousse même pas l'hypothèse d'une origine commune avec celle des Tatares et des Tchérémisses, ajoutant cependant que „par malheur la musique des peuples apparentés aux Magyars est si peu connue, les matériaux qui sont à notre disposition pour des comparaisons scientifiques sont si pauvres, que la solution de ce problème est impossible pour le moment". Il estime enfin que le rythme tempo giusto ponctué est franchement magyar et il affirme qu'il a exercé une influence décisive sur le développement du style roumain récent du Maramureş.

Au Congrès international des Arts populaires de Prague, en 1928, M. Bartók a affirmé que les anciennes chansons magyares ont eu une influence profonde sur une partie de la population roumaine, celle du Maramureş et celle de région avoisinant à l'ouest le territoire sicule (Plateau transylvain etc.). Dans le groupe hétérogène magyar il reconnaît à peine quelques chansons empruntées des Roumains, mais il constate en échange que les chansons modernes magyares n'ont eu presque aucune influence sur les roumaines. M. T. Brediceanu a répondu avec bonheur à M. Bartók dans une séance du Congrès. (Voire le compte-rendu des travaux paru à Paris en 1931 sous le titre: *Art populaire. I-er Congrès International, Prague 1928.)*

Dans un récent ouvrage de vulgarisation: *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje* (Notre musique populaire et la musique populaire des peuples voisins), Budapest, s. d., paru également dans la revue „Ungarische Jahrbücher" de Berlin (août 1935, XV, fasc. 2—3, pp. 194—224), M. Bartók déclare la gamme pentatonique particularité magyare provenant de l'héritage asiatique. Il reconnaît que les Magyars, à une époque assez ancienne, ont pris aux Slovaques plus qu'ils ne leur ont donné, mais qu'en échange l'influence magyare sur la musique slovaque nouvelle est considérable.

L'ancienne musique populaire de danse des Ruthènes, la „Kolomeika“, a influencé la musique magyare dite „kanász-nóta“ (chansons de porcher), d'où dérivent probablement suivant l'auteur les chants des Kouroutzes, puis la musique „verbunkós“, conservée aussi chez les Roumains du Plateau de Transylvanie. M. Bartók croit que les nouvelles mélodies populaires magyares auraient pu se développer sous l'infuence de la musique „verbunkós“. La musique magyare moderne aurait eu en échange une forte influence sur la musique ruthène. Les mélodies pentatoniques des Croates de Muraköz (comitat de Zala) seraient d'après lui d'origine magyare.

Quant à la musique roumaine — en opposition avec sa thése de 1925 — il ne la considère pas plus pauvre que la magyare ou la slovaque, mais il la déclare sans unité ni homogénéité, tandis que la magyare est homogène. Il donne les mélodies pentatoniques roumaines du Plateau transylvain et de Sătmar-Sălaj comme étant d'origine sicule, et les chansons du Maramureş comme ayant subi l'influence magyare par l'intermédiaire des Ruthènes; la musique de danse du Plateau transylvain nommé „ţigănească“ ou „ardeleană“ est selon M. Bartók la mélodie magyare „verbunkós“. Dans cette publication, l'auteur ne parle plus d'influences roumaines, mais il renverse les rôles et ses affirmations sont devennues catégoriques.

M. Bartók a écrit les deux pages de conclusion de cet ouvrage magyar deux mois après l'impression du corps du texte, et après avoir étudié la collection de phonogrammes de la Société des Compositeurs roumains; or il y modifie de façon surprenante les affirmations antérieures: la „hora lungă“ se rencontre dit-il, dans toute l'ancienne Roumanie et serait d'origine arabo-persane; quant aux mélodies pentatoniques, il constate non seulement qu'elles existent mais qu'elles sont très répandues en Bucovine, Moldavie et Bessarabie, et même dans d'autres parties de l'ancienne Roumanie. Il n'affirme plus que les mélodies pentatoniques sont magyares et il se contente de se demander d'où elles peuvent provenir? Cette conclusion, avec ses résultats, est placée, dans les „Ungarische Jahrbücher“, non pas à la suite du texte mais après les textes musicaux; imprimée en caractères minuscules, elle passe presque ina perçue.

*

Soumettons maintenant à un examen critique les opinions de M. Bartók. Ses affirmations relatives à la musique roumaine, avec leurs arguments, semblent plutôt d'un dilettante que d'un savant; car on ne saurait lui reconnaître le droit de juger sentencieusement de la musique d'un peuple entier répandu sur 71 départements quand il ne connaît bien que la musique de deux de ces départements roumains. En outre, on pourrait relever dans ses affirmations nombre d'incertitudes, de vues superficielles et même de contradictions. Il déclare avec légèreté, en 1923, que la „hora lungă" est prise „sans nul doute" aux Ruthènes, et en 1934 qu'elle est d'origine arabo-persane. De même il déclare en 1923 la gamme pentatonique inexistante chez les Roumains (sauf ceux du Plateau transylvain), pour affirmer le contraire en 1935, à savoir: qu'elle est très répandue chez les Roumains. En 1925 il déclare la musique roumaine plus pauvre que la hongroise, en 1934 il assure qu'elle ne l'est plus. Dans d'autres cas l'hypothèse devient soudain, sans aucun autre argument, assertion indubitable: en 1923 et 1925 il ne croit que probable ou vraisemblable l'influence magyare sur la musique roumaine du Plateau; en 1928, au Congrès, et plus tard, il affirme catégoriquement que cette influence est essentielle. Il formule en 1925 l'hypothèse que la gamme pentatonique serait d'origine asiatique: en 1934, sans aucun nouvel argument, la chose devient tout à fait certaine. Il a suffi à M. Bartók d'examiner superficiellement en 1934 la collection de phonogrammes de Bucarest pour se sentir dans une situation difficile par rapport à ses affirmations antérieures. L'assertion que la gamme pentatonique est chez les Magyars un héritage d'Asie n'est en fait qu'une hypothèse, puisqu'il reconnaît lui-même en 1934 que la musique turco-tatare de la frontière entre Europe et Asie ne nous est pas connue; en 1925 il estimait d'ailleurs que „la solution de cette question est impossible pour le moment". La provenance asiatique de la gamme pentatonique chez les Magyars est une assertion tout aussi hasardée que leur héritage asiatique de la tulipe et de la stylistique ornamentale florale, qui, on le sait, sont parvenues aux Magyars d'Europe par l'intermédiaire des Turcs et de la Renaissance nordique. Au surplus, il n'était pas nécessaire que les Magyars eussent apporté avec eux en Europe la gamme pentatonique, car elle y existait bien avant leur arrivée, en particulier chez les Celtes et chez les Grecs dès la plus ancienne époque de leur culture musicale; et même l'une des plus anciennes mélodies du chant

grégorien (fin du VI-e siècle) est construite sur la même gamme. (Cf. H. Riemann, *Musiklexikon,* Berlin-Leipzig, 1916, p. 377.)

M. E. Haraszti non plus, dans son livre récent: *La Musique Hongroise* (Paris, 1933, pp. 3, 6, 11, 15, 32), ne croit pas que la gamme pentationique ait été apportée d'Asie par les Magyars, car le triomphe du christianisme a dû étouffer complètement ces chants païens primitifs. De plus, la confrontation minutieuse des matériaux des peuples ouralo-altaïques, ou, si l'on préfère, turco-mongols et finno-ougriens, n'a pas encore été entreprise. M. Haraszti croit que la diffusion des mélodies pentatoniques s'est fait par les Turcs et que c'est aussi par eux que la mélodie populaire magyare a subi l'influence de l'„uzun hava" ou mélodie longue turque, et celle de la mélopée quasi-déclamée, originaire d'Asie Mineure. Le même auteur constate que la gamme pentatonique est fréquente surtout en Transylvanie.

M. Béla Bartók reproduit à plusieurs reprises cette opinion de savants étrangers, qu'„il n'existe pas dans les villages de véritable musique magyare, et que ce qu'on y trouve est pris aux Slaves ou aux Roumains". Il admet également que les mélodis magyares plus récentes n'ont eu aucune influence sur les Roumains, par suite de l'esprit conservateur de notre peuple. De fait, il en est ainsi. Mais, en ce cas, pourquoi supposer cette influence dans un plus lointain passé? Cette tentative pour montrer l'influence magyare sur la musique roumaine est quelque chose de nouveau et de malheureux; elle se trouve en opposition avec l'avis même des savants magyars antérieurs, qui, reconnaissant l'influence de la musique roumaine, ne savaient rien du cas inverse. Ainsi Fabó admet l'influence roumaine sur la musique magyare de Balassa (XVI-e siècle) jusqu'à Csermák († 1822). Le poète magyar bien connu Balassa a composé deux poésies sur la mélodie de deux chansons roumaines, et à cet égard M. Kristóf, un historien de la littérature magyare, conclut ainsi une de ses études: „Il nous faut admettre que certaines des chansons populaires roumaines, soit pour leur mélodie prenante, soit pour la beauté du fond, étaient connues dans les cercles de l'aristocratie hongroise de Transylvanie." Ainsi le menu peuple n'était pas le seul à les connaître. Les 5 mélodies hongroises du Codex Eszterházi (XVII-e siècle) [1] sont apparentées à la danse rou-

---

[1] Nommé aussi Codex Vietórisz.

maine qui se trouve dans le même recueil, ainsi qu'aux mélodies roumaines et hongroises du codex Kajoni, du même siècle. D'après Fabó la musique ancienne de danse magyare était comme ces mélodies „que notre oreille et notre goût actuel sentent comme roumaines". Seprödi trouve aux mélodies du codex Kajoni un goût spécial „que le monde appelle roumain, mais dont est fortement imprégnée la musique actuelle de danse des Sicules".

N'est-il pas curieux et significatif que la musique magyare ancienne ressemble à tel point à la musique roumaine ancienne ou récente, que les Magyars eux-mêmes sentent tellement roumaine? Le supérieur du monastère de Şumuleu, J. Kajoni, considéré comme „le créateur des chants d'église magyars", compositeur, collectionneur des chansons, musicien et facteur d'orgues, se déclare lui-même roumain et est reconnu comme tel par les Magyars aussi. L'époque des Kouroutzes (seconde moitié du XVII-e siécle et début du XVIII-e) est une époque glorieuse pour la musique magyare; or Fabó lui-même nous montre que „dans le développement de la chanson populaire kouroutze la participation roumaine est considérable", que le type ancien de chanson à danser kouroutze s'est mieux conservé et en plus d'exemplaires chez les Roumains que chez les Magyars, et qu'enfin les chansons populaires kouroutzes des Magyars semblent roumaines à leurs oreilles. La danse des haïduks de l'époque de Rákoczi fait une impression roumaine à Káldy par son accompagnement de cornemuse. Or non seulement la danse et la musique, mais aussi l'instrument musical de cette danse est emprunté des Roumains („bordo-sip" vient du roumain „burduf"), comme l'a démontré Alexici. Les chansons historiques magyares de 1848—49 sont en rapport étroit avec celles de l'époque kouroutze; ainsi la chanson „Zrinyi vére mosta Bécset" s'est chantée sur une ancienne mélodie roumaine consacrée à Horia et Cloşca, écrit Káldy. Ce n'est pas sans douleur que, voici tantôt un demi-siècle, les Roumains se plaignaient de la façon suivante: „Plus d'une fois il est arrivé que le trésor populaire du Roumain: nos mélodies, les admirables travaux de la paysanne roumaine, ait été présenté comme l'oeuvre du génie magyar et ait suscité l'admiration des étrangers" („Tribuna", Sibiu, 1893, no. 55, feuilleton. Voir aussi le no. 58 du même journal, même année).

Les musicologues magyars eux-mêmes sont convaincus du manque d'homogénéité de la musique magyare; ainsi Ét. Bartalus écrivait

déjà en 1876: „Qui ne connaît pas l'histoire de la Hongrie et de ses peuples de langue différente ne saurait expliquer l'entrelacement des extrêmes qu'on peut constater dans la musique magyare". Cependant M. Bartók affirme le contraire. Les spécialistes roumains reconnaissent unanimement l'homogénéité de la musique roumaine dans toutes les provinces; Alexici et Brediceanu ont montré son influence sur la musique magyare en apportant des preuves suffisantes. Même si l'on ignore la situation de fait et l'opinion des spécialistes hongrois déjà cités il est difficile d'admettre qu'alors que toutes les autres expressions de l'art populaire magyar — architecture des maisons et des églises, art décoratif, poésie, danse — révèlent l'influence roumaine, seule la musique magyare ait échappé à cette influence.

Après ce que nous venons d'exposer, on peut se demander à bon droit pourquoi M. Bartók a inversé les rôles d'inspirateur et d'imitateur dans le cas des musiques roumaine et magyare, quand il est forcé pour ce faire, faut d'arguments, d'élever des hypothèses au rang d'affirmations et de heurter l'opinion générale des musicologues, même magyars. Pourquoi s'est-il hâté de répandre largement ses hypothèses, de les exposer en langue étrangère et jusque dans un congrès international? Tout le mond est convaincu que la vulgarisation du savoir n'est légitime que si ce savoir est d'abord éclairci, précisé, prouvé, surtout si l'on s'adresse en outre à l'étranger, qui manque de la plupart des moyens de contrôle et qui est tout disposé à faire confiance à un auteur entouré d'un prestige personnel, comme c'est le cas pour M. Béla Bartók dont chacun reconnaît le grand talent de pianiste et de compositeur. L'explication de l'attitude de ce dernier est à rechercher dans la mentalité qui règne en Hongrie depuis la guerre, mentalité telle que le simple fait de reconnaître quelque mérite aux États successeurs est interprété comme une trahison envers l'idéal national et que l'opinion publique magyare et même les milieux dirigeants exigent la dépréciation constante de toutes les valeurs roumaines afin que la prétendue supériorité magyare éclate plus aisément dans tous les domaines. Nous croyons l'avoir suffisamment montré dans notre brochure: *L'histoire de l'art hongrois au service du révisionnisme;* en Hongrie, la vérité scientifique n'a pas de valeur en soi: elle ne doit servir qu'à la résurrection de l'ancienne Hongrie.

M. Béla Bartók n'a pas pu résister lui non plus à la pression po-

litique, et il est significatif qu'il n'ait découvert qu'aprés 1918 plusieurs influences magyares sur la musique roumaine: dans son ouvrage de 1913 sur la musique du Bihor il ne découvre aucune influence magyare. Un autre fait significatif est que, dans la publication allemande, il ne donne qu'à la suite de la musique, et en caractères minuscules, la conclusion qui modifie radicalement ses affirmations, quoique cette conclusion soit datée de mars 1934 et que, le numéro de la revue étant sorti en août 1935, il eût eu le temps en un an et demi de refondre son article; s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il n'avait pas d'intérêt politique à cette refonte. Assurément le révisionniste B. Bartók ne demande pas franchement dans ses publications la rétrocession de la Transylvanie à la Hongrie, mais il s'efforce de fournir des armes au révisionnisme par l'affirmation de la supériorité magyare dans son domaine, ainsi que les historiens, géographes, ethnographes, historiens de l'art et démographes magyars le font chacun dans leur specialité. Au surplus l'oeuvre même du compositeur, chez M. Bartók, dément cette influence magyare sur la musique roumaine, car les spécialistes magyars eux-mêmes y découvrent une influence roumaine:[1] „Dans ses oeuvres, écrit M. Haraszti (o. c., p. 122), à côté des traits magyars on relève aussi une matière de folklore étrangère: slovaque et roumain". M. Bartók se range donc aux côtés des historiens de l'art révisionnistes Möller, Divald, Gerevich, qui n'ont découvert qu'après 1918 „l'homogénéité de l'art magyar" (inexistante en fait) et „les influences de l'art magyar sur les autres peuples", influences construites arbitrairement, que nul ne reconnaît, et qui n'ont pour objet que de séduire les profanes.

Dans ces conditions, on ne saurait parler de roumanophilie ni même d'impartialité; au contraire, nous avons affaire à un chauvin magyar qui, en Hongrie comme à l'étranger, par la parole et par l'écrit, en hongrois et en allemand, et jusque dans les congrès internationaux, lutte contre le génie musical du peuple roumain. Nous ne redoutons pas, pour le prestige de la musique roumain, les menées de M. Bartók; nous ne faisons que constater et souligner son attitude.

---

[1] De même avis est M. Em. Lakatos, dans „Erdélyi Múzeum" XVI, no. 7—9, p. 168, Cluj, 1936, où il cite les lignes suivantes de M. Bartók: „En ce qui me concerne, j'ai collectionné et j'ai pris pour modèle non seulement la musique populaire magyare mais aussi la slovaque et la roumaine . . .".

Dans la préface de son ouvrage de 1913 il nous disait que l'Académie Roumaine l'avait aidé dans l'accomplissement de sa tâche en mettant à sa disposition les moyens de recueillir les matériaux folkloriques et de les publier. Même après la guerre il a été chez nous l'objet de tous les honneurs et de toutes les attentions, ce qui, nous le constatons avec regret, était immérité. Nul ne demande à un savant de modifier celles de ses opinions qui résultent de recherches sérieuses, ni de flatter tel out tel amour-propre national; mais on est en droit de s'attendre de sa part à l'objectivité d'esprit, et il est inexcusable qu'un chercheur bénéficie d'aides morales et matérielles et d'honneurs de toute sorte de la part d'un peuple, et vienne ensuite avancer à la légère, sans avoir scruté auparavant toute la matière, des hypothèses défavorables sur la musique de ce peuple; d'autant que M. Bartók ne s'appuie sur aucun argument sérieux et qu'il se met en contradiction avec les spécialistes de son propre pays, précédents et même actuels. Ces constatations, jointes à la façon dont il a imprimé la conclusion de son étude en allemand et à l'ommission des travaux roumains dans la bibliographie et de ceux qui sont favorables à la thèse roumaine, prouvent indubitablement la partialité de M. Bartók.

Observations en marge des réponses de M. Béla Bartók

L'article dont on vient de lire l'essentiel en version française était publié depuis un an quand M. Bartók a fait connaître sa réponse; cette réponse est triple, car elle a paru à la fois en français, dans l'„Archivum Europae Centro-Orientalis" (Budapest, 1936, II, 3—4, pp. 233—244), en allemand, dans les „Ungarische Jahrbücher" (Berlin-Leipzig, février 1937, XVI, 2—3, pp. 276—284, et en hongrois dans „Szép Szó" (Budapest, Avril-Mai 1937, IV, 3, pp. 263—272), après que l'auteur eut accordé à ce sujet deux interviews en hongrois à un journal de Timişoara et à un autre de Cluj. C'est le même text en trois langues.

La valeur d'une réponse ne tient pas à sa longueur ni au nombre de langues dans lesquelles elle a paru, non plus que l'étude qui l'a précédée ne devient plus convaincante lorsqu'elle est publiée pour la troisième fois sans changement. En apparence, la réponse de M. Bartók, longue de douze pages (nous nous référons ici et en général au texte français) est solidement documentée; en fait, toute

son érudition est de surface et déroute plutôt le lecteur qu'elle ne l'éclaire: sur ces douze pages, en effet, *une page trois quarts seulement trait du fond de la question,* le reste s'attachant à „rectifier" des points de détails, nous verrons avec quel succès et par quels procédés. Quel est le fond de mon article? Le rapport d'influences entre les musiques roumaine et magyare. Le lecteur connaît déjà l'essentiel par mon étude: *Influence de l'art populaire des Roumains* etc. publiée dans la „Revue de Transylvanie" (Tome II, no, 3, pp. 312—315, avril 1936) et parue ensuite en brochure séparée. M. Bartók se garde bien de signaler cette étude parue en français et dont un nombre suffisant d'exemplaires est entré en Hongrie; une telle omission est fâcheuse pour sons sens de l'équité. Dans ses réponses, il faut bien le dire, M. Bartók n'apporte *aucune preuve, aucun argument sérieux en faveur de l'influence magyare* sur la musique roumaine; il nous laisse pourtant cette fiche de consolation, que 25 % seulement de notre musique serait dû à l'influence magyare tandis que l'influence étrangère serait pour 40 % dans la musique magyare. Singulière consolation! Il nous semble entendre un administrateur incorrect qui, après avoir dilapidé le quart de biens qui lui étaient confiés, s'excuse sur ce que d'autres mortels sont beaucoup plus pauvres. En ce qui touche la musique magyare, nous ne savons que croire, car le lexique Révay (magyar), auquel M. Bartók a collaboré lui aussi, nous dit que, des dix mille mélodies populaires magyares qui ont été recueillies, 61 % trahissent une influence étrangère dans une mesure variable.

Pour nous convaincre de sa générosité, M. Bartók nous apprend que 50 ou 60 % des mots de la langue roumaine seraient d'origine étrangère et non-latine. Mais c'est là déplacer la question: il aurait dû nous donner seulement la proportion de mots magyars en roumain. D'ailleurs M. Sextil Puşcariu, une autorité en la matière, nous dit dans ses récentes *Études de linguistique roumaine* (Cluj-Bucarest, 1937, pp. 45—51) que, si l'on tient compte de la fréquence ou degré de circulation des mots, l'élément latin du roumain peut s'estimer à 90 %, le reste étant d'origine étrangère diverse. On voit à quelle infime proportion tombe, dans ces conditions, l'élément magyar en roumain.

L'argument suprême se trouve à la fin de la réponse de M. Bartók et occupe près d'une page: il s'agit d'un interview accordé par le maître Georges Enesco sur la musique roumaine. Pour lui

donner plus d'importance, M. Bartók le baptise „déclaration". Il nous en cite dix lignes, où nous lisons: „En Munténie notre musique est en grande partie turque, en Moldavie elle est magyare". Là encore M. Bartók se montre généreux en me demandant de ne lui accorder que la moitié de la liberté que j'accorde au roumain Enesco (ce qui prouve par parenthèse qu'il n'est pas d'accord avec la „déclaration"). A quoi je répondrai d'abord qu'en principe il ne convient pas de s'appuyer, dans une discussion scientifique, sur des interviews ou déclarations non signées par leur auteur ou par une personne digne de créance; ensuite, que *le maître Enesco a démenti toutes les déclarations qu'on lui a attribuées à tort* et que M. Bartók a invoquées, démenti paru dans le journal de Bucarest „Universul" (no. 11, du 12 janvier 1937), par l'intermédiare d'une personne digne de foi, M. O. Ghibu, professeur à l'université de Cluj. Il est curieux, significatif même, que M. Bartók n'ait pas pris note de ce démenti, après avoir rapporté les prétendues déclarations. Je noterai en passant que l'interview n'a pas été pris au sérieux. (Voire M. Costin, *Muzica românească,* Tg.-Mureş, 1934, pp. 4—5).

Je regrette, mais j'en ai terminé avec les „arguments" de M. Bartók relatifs au fond. Je pourrais invoquer en faveur de la thèse que j'ai soutenue dans mon article et ma brochure toute une série de lettres de félicitations reçues des compositeurs ou musicologues roumains les plus autorisés, qui se rallient à mont point de vue; je pourrais invoquer l'autorité de N. Iorga qui, dans son livre: *Istoria Românilor* (vol. II, p. 145, Bucarest, 1936) critique et qualifie „d'imaginations" les théories de mon contradicteur; enfin, l'écho puissant qu'a eu mon article dans la presse roumaine;[1] mais l'espace me ferait défaut, et d'ailleurs il n'est pas besoin de tant d'armes pour lutter [2] avec M. Bartók.

Pour distiguer nettement dans ses réponses la partie relative au fond de celle qui traite de points de détails, nous allons donner nos

---

[1] „Vremea" 29/III/1936, „Mişcarea muzicală" I., 4—5, p. 11, 1936, „Curentul" 17/V/1936, „România Nouă", 31/III et 13/V/1936, „Fruncea" 10/V/1936, „Gând Românesc" V., no. 5—7, pp. 370—37.

„Aucun musicien, musicologue ou esthéticien roumain n'a jugé bon, pendant un an et demi, de se porter au secours de M. Bartók (Un seul de ses partisans roumains s'est borné à lui traduire quelques articles.)", constate la rédaction de la revue „Gând Românesc".

[2] Qu'il me soit permis de m'exprimer ainsi, puisque M. Bartók a qualifié mon article critique d'„attaque roumaine".

observations quant à cette seconde partie en caractères plus fins. Nous parlerons d'abord des questions qui sont les plus voisines du fond, puis des accusations de M. Bartók, auxquelles nous nous garderons d'attribuer trop d'importance.

Quand un chercheur travaille dans un domaine incomplètement exploré, il doit faire preuve de prudence et s'abstenir de toute affirmatoin catégorique. Or M. Bartók n'a que trop de propension à employer des expressions comme: sans aucun doute, inexistant, etc. Hésitations, changements d'opinion (le lecteur jugera s'ils sont, ou non, essentiels pour la musique roumaine) mais toujours en défaveur de cette musique, ne produisent pas l'effet du sérieux sur le critique objectiv. Examinons les nouvelles positions de M. Bartók dans son ouvrage: *Melodien der rumänischen Colinde* (Vienne, 1935), ouvrage que je n'ai pu me procurer lorsque je rédigeais mon précédent article; l'auteur nous y parle d'une „très probable influence sud-slave" (influence qu'il avait déjà trouvée en 1924—1926 dans les mélodies à danser) et de la supposition d'une „influence européenne occidentale"; donc, de nouveau, des influences étrangères. En échange, les influences comportant la gamme pentatonique et le rythme semblable au rythme ponctué magyar, il ne les considère plus comme provenant des Magyars. Nous demandons à l'auteur: auquel de ses ouvrages nous devons ajouter foi, et pour combien de mois il nous garantit la stabilité des opinions qu'il y exprime.

La partie où un changement eût été plus justifié est celle où il parle de la musique des Sicules (minorité de dialecte magyar, dans la partie sud-est de la Transylvanie roumaine). S'il avait consulté avec attention les travaux des savants roumains relatifs aux Sicules, s'il avait élargi en un mot le champ de son information, cherchant des analogies dans la poésie, dans la danse, les arts decoratifs, l'architecture, il aurait vu s'écrouler toutes les prétendues influences sicules sur le Plateau, dans les deux Târnave, à Sătmar, à Sălaj.[1] La question de l'origine des Sicules est toujours des plus controversées dans la sciennce magyare; divers savants magyars les considéraint autrefois comme des Huns, ou comme des Avars, des Cabares, des Gépides, etc.; il n'y a qu'une chose qu'ils n'aient pas voulu voir: le puissant apport de sang roumain. Dans les „Travaux de l'Institut de Géographie de l'Université de Cluj" (Vol. III, 1926—27, pp. 43—208) M. S. Opreanu donne une monographie sérieuse où il montre que, dans la composition ethnique du peuple sicule, il est entré une masse de Roumains „sicules", peut-être 50% des Sicules actuels, 16% seulement des Roumains de la région sicule ayant con-

---

[1] Jusqu'où vont les imaginations magyares, nous le voyons dans les vol. XX, pp. 572 et 726, du dictionnaire magyar Révay (1935), auquel a collaboré M. Bartók: nous y lisons qu'en Moldavie aussi, dans les régions voisines des territoires des Tchangăi, les Roumains auraient emprunté en grande partie sans changement les mélodies pentatoniques sicules-magyares et qu'ils chantent les airs à danser à la „verbunkós". C'est surtout depuis la guerre que le style pentatonique se serait répandu sur le territoire de l'ancienne Roumanie. (!)

servé intégralement leur nationalité. Les pressions politiques, les privilèges, les mariages mixtes ont hâté la dénationalisation des Roumains. La toponymie slavo-roumaine si riche dans cette région, l'indice céphalique, l'indice biologique, le caractère psychologique de l'habitant, tout confirme cette opinion et conspire à rapprocher le Sicule du Roumain plus que du Magyar de la Puszta. Le Dr. Râmneanţu (Revue de Transylvanie, II, pp. 45—59) aboutit à des conclusions renforçant celles de M. Opreanu: „Les Séklers (ou Sicules) des départements de Ciuc, Odorheiu et Trei-Scaune ont dans l'ensemble la même origine ethno-anthropologique que les Roumains. Il n'existe pas de similitude entre les proportions des groupes sanguins des Séklers et celles des Magyars, Bulgares et Finnois". L'historien Popa-Lisseanu soutient de son côté, au sujet du territoire sicule, qu'„il n'existe pas un seul village où des Roumains n'habitent ou n'aient habité. Il y a des „Sicules" qui ont oublié leur langue roumaine mais ont gardé la conscience de leur origine; d'autres qui ont oublié jusqu'à cette conscience mais dont le nom est demeuré roumain et la religion roumaine (orthodoxe ou uniate); il existe des villages dont le nom indique l'origine roumaine (par exemple Oláhfalú, en hongrois „village valaque"), quoiqu'ils semblent aujourd'hui purement sicules. Ma propre étude, enfin, a mis suffisamment en relief tout ce qu'en matière d'art les Sicules (et les Magyars transylvains) doivent au génie artistique des Roumains. Si Kodály (dans „Zenei Szemle", 1917, I, p. 15) et d'autres encore considèrent que la gamme pentatonique est généralement répandue chez les Sicules, tandis qu'on en trouve seulement des traces chez les Magyars des autres régions,[1] si d'autre part nous la trouvons si répandue parmi les Roumains de l'ancien royaume et de la Transylvanie, dans les régions visitées par M. Bartók, si enfin les Sicules présentent un aussi notable apport de sang roumain on est en droit de supposer que *les Roumains „siculisés" ont continué à utiliser cette gamme et que ce sont les Sicules qui l'ont empruntée des Roumains.* Il existe par ailleurs assez d'analogies dans le domaine de l'art populaire sicule pour donner du poids à cette hypothèse et finir de renverser toute la théorie de l'originalité et de l'influence sicule sur les Roumains. Mais comment expliquer les rares traces de la gamme pentatonique chez les Magyars des autres régions? Nous avons désormais la documentation convaincante de N. Drăganu dans son remarquable ouvrage: *Românii în veacurile IX—XIV pe baza toponimiei şi onomasticei* (Les Roumains aux IXe—XIVe siècles d'après la toponymie et l'onomastique), Bucarest, 1933, pp. 588. „Les Roumains ont été

[1] Voir aussi Kodály, dans „Székely Nemz. Múzeum Emlékkönyve", Sft. Gheorghe, 1929, p. 208. — Sur 10.000 mélodies hongroises recueillies dans toute l'ancienne Hongrie, y compris la Transylvanie, 9% seulement sont anciennes et comportent la gamme pentatonique (Cf. Lexique Révay, XXI, 571—572, 1935). Le directeur de l'Académie de Musique de Cluj jouait un jour au piano, dans un cercle d'amis, un certain nombre d'airs sicules: les personnes présentes lui demandèrent ensuite d'où provenaieit ces airs *roumains.* Cf. aussi l'opinion de G. Onciul dans *Istoria muzicii,* Bucarest, 1933, pp. 273—274, opinion digne d'être retenue.

trouvés par les Magyars non seulement sur le territoire qu'il occupent encore actullement mais sur une étendue beaucoup plus vaste, avec des établissements fixes et des organisations politiques et militaires, à savoir: en Pannonie, en Moravie, à Nitra, à Zemplin, et dans les Carpathes du nord-est". On peut consulter aussi là-dessus l'historien Et. Manciulea, dans „Blajul" 1935 et dans „Lucrările Institutului Geografic" IV, 1928—29. Les Roumains ont disparu peu à peu de ces provinces et de ces régions, mais ils y ont laissé leur toponymie et leur onomastique, ainsi que des traces de leur art populaire et de leur musique. — Si l'on a l'intention de dégager d'essence de l'art magyar il n'est pas légitime de prendre pour point de départ l'art même des Sicules, dont l'origine est dejà controversée et qui doit tant au peuple roumain, auquel les Sicules se sont mêlés. (Voir aussi p. 95 du présent volum.)

M. Bartók critique les auteurs magyars que j'ai invoqués: Fabó (1908), Bartalus (1876), Kàldy (1895), Haraszti (1933); or aucun Hongrois ne contestera que ces noms soient des autorités reconnues en la matière: on les trouve non seulement dans les ouvrages spéciaux de musicologie mais dans les dictionnaires généraux; ils sont cités dans la biliographie des manuels (par ex. Harastzti, *La Musique hongroise*, Paris, 1933, pp. 125—126; M. Haraszti est „docent" d'histoire générale de la musique à l'université de Budapst et n'a certes pas besoin que son autorité soit défendue par un Roumain). Bartalus et Káldy sont cités par M. Bartók dans *Das ungarische Volkslied* (p. 122); quant à Fabó il le cite dans l'étude française qui a précédé sa réponse (p. 209); ainsi que dans la version allemande („Ung. Jahrbücher" 1935, p. 206) et dans la version magyare (p. 15). Qu'il me soit donc permis de citer moi aussi les autorités qu'il invoque. Ce manque de piété ou de reconnaissance envers de savants compatriotes s'explique chez M. Bartók comme chez les Magyars contemporains qui s'occupent d'histoire de l'art: c'est que la vérité scientifique des savants magyars d'avant la guerre n'est plus celle des révisionnistes d'aujourd'hui, du moins lorsqu'elle peut être favorable à la thèse roumaine. (Voir le tome III. 2, p. 237, de la „Revue de Transylvanie" et „Magyar Szemle" I, 3, pp. 245—247, Budapest, 1927.)

Pour se disculper du grief de n'avoir cité dans son livre de 1925, à la bibliographie de la musique roumaine, aucune collection ou publication d'auteurs roumains, mais seulement ses deux propres ouvrages, M. Bartók introduit de façon inadmissible (p. 238) le terme de „scientifique"; inadmissible, car le titre de sa bibliographie n'est pas „wissenschaftliche Bibliographie", mais simplement „auf die rumänische Volksmusik bezügliches Material" (p. 114). L'auteur ajoute dans sa réponse qu'„on ne saurait tenir compte dans cet ordre d'idées des éditions avec accompagnement pour piano", alors que, dans le même ouvrage où il passe sous silence les auteurs roumains, il énumère (p. 112) les ouvrages d'auteurs magyars dont il a dédaigné l'opinion, Bartalus, Káldy, Mátray, deux autres encore, tous ces ouvrages donnant „les mélodies avec accompagnement de piano" ainsi qu'il le précise entre parenthèses après chaque titre. Sans parler de la contradiction flagrante, on peut se demander si ces auteurs sont plus „scientifiques" que les roumains. En tout cas, ces derniers n'ont pas toujours été méprisés par M. Bartók, car dans son

article de moins de dix pages, de 1914, il nous donne comme matériaux utilisables" la „hora" de Cartal, de P. Pârvescu (Bucarest, 1908) et la collection de phonogrammes de Kiriac; en 1923, il indique comme „brauchbares Material" les mêmes matériaux, et en outre Ciorogaru: *Cântece din popor* (Bucarest, 1909). Son article du „Zenei Lexikon" (1931) cite plusieurs publications roumaines; dans son étude de 1934 (publiée en allemand en 1935, en français en 1936) il ne cite des auteurs roumains que son ami M. Brăiloiu, et M. Beu, qu'il contredit brièvement. Supposons un instant que les Roumains n'aient pas eu, avant 1925, de collections „scientifiques" de chansons populaires: même en ce cas, est-ce que les collections roumaines moins prétentieuses de „auf die rumänische Volksmusik bezügliches Material" devaient être ignorées,[1] alors que fréquemment des historiens et des archéologues tout à fait sérieux citent dans leurs travaux de spécialité de simples chroniqueurs, des anonymes, des copies, des fragments? Que dire aussi de ces deux mesures de M. Bartók? Pour la musique magyare il cite même les auteurs „non-scientifiques", pour la musique roumaine il ne cite que lui-mêne, ayant sans doute fort bonne opinion de soi.

Il prétend sérieusement connaître à fond la musique roumaine et nous affirme avoir collectionné 3.500 mélodies. Nous n'en doutons pas, encore qu'il ne l'ait point prouvé. Suivant ses calculs, 1036 de ces pièces se rapportent à deux district (Bihor et Maramureş): il reste donc pour tous les autres départements roumains, soit soixante-neuf, 2.464 mélodies, chiffre qui serait insignifiant même pour le reste des dix-neuf districts transylvains et marginaux. Dans ces conditions M. Bartók peut-il affirmer „bien" connaître la musique populaire roumaine? (Notons que le mot „bien", que j'avais donné dans mon texte, manque à la citation française qu'il en fait p. 936.)

La diversité des dialectes n'exclut point l'homogénéité de la musique roumaine, comme le prétend M. Bartók, de même que la langue d'un peuple peut rester parfaitement homogène tout en comportant des dialectes assez différents. Ici, l'auteur devait examiner très attentivement ce qui relie ces dialèctes entre eux, avant d'affirmer qu'ils „n'ont aucune analogie" les uns avec les autres.[2]

La question de l'appendice à son étude des „Ung. Jahrbücher" (1935) n'est pas aussi simple qu'il le voudrait. Il nous explique seulement pourquoi il a dû le placer après la partie musicale; il lui reste à nous dire: 1. pourquoi il a été imprimé en caractères minuscules, comme s'il était vraiment moins important que le texte, qui dit tout autre chose; 2. pourquoi il n'a pas modifié le texte en entier pour le conformer aux nouveaux résultats de l'appendice, quand il disposait d'un an et demi pour le texte allemand, et exactement de trois ans pour le texte français.

Il est naturel que M. Bartók, dédaignant les musicologues magyars qui font

---

[1] Sur les collections antérieures, voir G. Breazul dans la revue „Boabe de Grâu", 1932.

[2] Voir sur ce point lá judicieuse opinion de M. E. Petrovici sur p. 89 du présent volum.

autorité, combatte d'autant plus vivement les roumains. Il critique en deux pages et demie M. T. Brediceanu, en une page et demie M. Alexici; ces auteurs sont vivants et sans doute disposés à se défendre; aussi n'anticiperai-je pas sur leur réponse.[1] Je ferai seulement observer que M. Brediceanu jouit d'une autorité reconnue touchant la musique roumaine.

*

L'opinion publique roumaine était en droit d'espérer que M. Bartók, qui a bénéficié de l'aide morale et matérielle roumaine, qui a publié un livre en roumain, voudrait bien d'abord l'éclairer elle-même et justifier devant elle son changement d'attitude; n'importe quelle revue roumaine aurait accueilli volontiers ses explications. Il n'aurait pas dû en effet mettre d'abord le lecteur étranger, ignorant du roumain, dans l'impossibilité de se prononcer sur l'objet de ses attaques — à savoir, sur ma propre critique roumaine — causant ainsi à ce lecteur comme à moi-même un véritable préjudice moral, en même temps qu'il froissait l'opinion publique roumaine. Ce n'est pas la première fois, d'ailleurs qu'il dédaigne cette dernière. (Voir par exemple la revue de culture „Fruncea" de Timişoara, 10 mai 1936.)

Personnellement, je ne m'émeus pas; je dois pourtant relever, comme dépourvus de loyauté scientifique, les deux interviews erronés et blessants pour moi qu'il a accordés è deux journaux magyars de Roumanie et qui ont provoqué dans la presse magyare de basses critiques à mon endroit; un seul de ces interviews a été démenti par M. Bartók, et cinq mois après sa publication. C'est de même un procédé peu élégant, en tout cas inaccoutumé, que de publier une réponse à un article en roumain dans deux langues de circulation internationale et dans des revues de deux pays étrangers: on a par trop une impression de propagande. Il ne restait plus qu'à publier la version anglaise, pour que cette réponse parvînt jusqu'aux plus lointaines colonies! Dans ses articles de la revue „Ethnographia" (1929, p. 5, et 1931, p. 60), M. Bartók parle des Roumains sous le nom de „oláh" (Valaques), bien qu'il sache que ce terme n'est pas sympathique aux Roumains,[2] en raison de l'intention blessante dont

---

[1] Suivant nos informations, M. Brediceanu prépare non seulement une réponse à M. Bartók, mais une étude traitant de toutes les questions en litige entre musicologues roumains et magyars. En dehors de nos observations présentes, on peut lire, de M. Sabin Drăgoi, le compositeur et folkloriste distingué, directeur du Conservatoire de Timişoara „de judicieuses réflexions touchant l'affaire Bartók, qui éclairent le problème d'un jour nouveau et aboutissent toutes au même résultat que M. Petranu". Cf. la revue „Gând Românesc" V. 5—7, pp. 370—376. D'autres spécialistes nous ont également fait part de leur intention de répondre à M. Bartók.

[2] On sait que ce terme, qui a de nombreux équivalents d'un bout à l'autre de l'ancien empire romain et jusqu'aux Welshes du Pays de Galles, est en réalité pour nous comme un titre de noblesse, puisqu'il a servi aux Barbares à désigner les anciens peuples des marches-frontières de l'Empire, contre lesquels ils se heurtèrent tout d'abord.

les Magyars l'ont toujours chargé, et quoique la loi hongroise des nationalités elle-même l'ignore. Dans son article de 1914, dans la même revue, il emploie d'ailleurs „román“ au lieu de „oláh“.

Avec beaucoup de bonne volonté on pourrait sans doute passer sur ces manques d'élégance ou de courtoisie; on ne saurait au contraire excuser des procédés inadmissibles dans la discussion scientifique, où la plus entière bonne fois est de rigueur. Nous avons déjà vu que M. Bartók cherchait par tous les moyens à esquiver les reproches touchant les musicologues magyar et la bibliographie; de même, par tous les moyens, il tente de diminuer aux yeux du lecteur la probité de ce que j'écris. Je doute qu'il y réussisse; mais l'intention et le procédé sont édifiants. Voyons de quoi il s'agit.

Il semble qu'en Hongrie la règle soit devenue, en matière de science, de combattre certaines affirmations préablement attribués à des auteurs roumains qui ne les ont jamais faites. Cette méthode (Biró-Kampis (peu louable est adoptée aussi par M. Bartók: „... l'affirmation de M. Petranu d'après laquelle existe une certaine relation entre mon article précité et le „révisionnisme“ hongrois...“. Or je n'ai jamais rien affirmé de pareil quant à l'article de 1920 (respectivement 1914) dont parle M. Bartók: l'article en question, quoique non impartial, est plus modéré que ceux qui ont suivi; il n'y est pas encore parlé d'une influence magyare en Maramureş, quoique l'auteur ait recueilli les matériaux de cette région dès 1913 (comme il nous le dit en 1923). L'influence néfaste du révisionnisme, je la trouve non pas dans cet article mais dans les autres études, où finissent par devenir suspectes des influences en nombre croissant, tant siculo-magyares (Maramureş, Sătmar, Sălaj) qu'étrangères (arabo-persanes, slaves du sud, ouest-européennes), et aussi une trop large diffusion d'hypothèses défavorables à la musique roumain, l'absence de bibliographie roumaine dans la liste des publications étrangères, etc. Relativement à ces études, M. Bartók avait donc à se disculper de toute tendance révisionniste, et rien n'était plus simple que de débuter par la déclaration: „Je ne suis pas révisionniste“; ce qu'il a évité.[1]

M. Bartók m'accuse aussi, pour deux phrases, de citation tronquée avec modification du sens (pp. 238—239). M. Béla Bartók est pianiste, compositeur, éditeur de musique populaire: il n'est ni un savant, ni un homme de lettres, et j'espère que lui-même ne se considère pas comme tel (car ni l'étranger, ni ses compatriots ne le considèrent comme tel: voir par exemple Who's Who, Révay Lexikon „Helikon“ IV. 1—6, p. 402); c'est pourquoi il est excusable de ne pas connaître le sens précis du mot „citation“. Les deux propositions de moi qu'il incrimine n'ont pas les signes extérieurs de la citation; elles ne sont en effet qu'une reproduction libre que je fais d'idées pouvant présenter quelque intérêt au point de vue roumain. Je tiens d'ailleurs à souligner que les idées ainsi librement reproduites d'après les publications de M. Bartók ne perdent ni ne modifient leur sens sous la forme abrégée que je leur ai donnée: c'est un fait reconnu par lui-même que l'Académie Roumaine a publié un de

[1] En réponse à sa question de la note No. 2 de la p. 234, nous le prions de patienter un peu. Ce que M. Bartók attend des Roumains après dix-huit ans, les Magyars l'ont à peine fait au bout de mille ans.

ses ouvrages et l'a payé pour cela, et qu'il considère les villages roumains comme bien plus pauvres que les magyars. Dans un article portant le titre: „M. Bartók et la musique roumaine", il est effectivement sans intérêt et négligeable que la musique slovaque soit plus riche que la magyare, et que M. Bartók ait aussi touché des fonds du Musée National hongrois! Ce n'est pas à nous de répondre du manque de clarté de sa rédaction, qu'il reconnaît lui-même.

Puisque M. Bartók se réfère à l'accusation de citation tronquée avec modification de sens que j'ai portée contre M. Joseph Biró, je donnerai ici un exemple afin de l'éclairer pleinement sur le sens de cette notion. M. Biró cité au sujet de l'architecture du XVIII-me siècle en Transylvanie: „erstand kein kvalitativ *(sic)* bedeutendes Werk mehr", alors que le passage original porte: „entstand kein qualitativ bedeutendes Werk mehr, das dem Aufschwung der großen deutschen Barockarchitektur ebenbürtig an die Seite gestellt werden könnte. Die eigentliche Qualität ist in dem Profanbau zu suchen"; M. Biró prête donc à l'auteur juste le contraire de sa pensée. Outre la falsification de sens, M. Biró falsifie la personne même de l'auteur, puisqu'il attribue le passage cité à contresens à Victor Roth, alors qu'il est de H. R. Rosemann. (Voir „Erdélyi Múzeum" XL, p. 357, Cluj, 1935; *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen*, Berlin, 1934, p. 50; et „Gând Românesc" IV, 2, p. 129, Cluj, 1936.) Pour en revenir à M. Bartók, je constate qu'il a manipulé lui-même une citation de mon article: pag. 238, 8-me point, il retranche de ma phrase le mot „folklorique" (folcloristic) et y ajoute le mot „pécuniaires".

M. Bartók fait grand cas d'une faut d'impression: le mot „ponctué" ayant été omis, il traite le cas de „malentendu grave" et m'accuse de n'avoir pas compris la phrase. Sur ce pied-là je pourrais à mon tour accuser M. Bartók d'avoir omis (citation de la page 233, 1-er point) le mot „même", puis (citation de la page 236, point 3) le mot „bien", quoiqu'il y ait une sensible différence entre le fait de „connaître" et celui de „bien connaître"; je pourrais attribuer à la mauvaise foi ces deux lacunes, mais je préfère croire qu'il s'agit de deux fautes d'impression. Il y a d'ailleurs d'autrs fautes d'impression dans mon article, que M. Bartók n'a pas eu intérêt à relever.

Le lecteur aura pu voir, au cours de cet exposé, combien M. Bartók a peu de chose à dire quant au fond, et à quoi se réduisent ses „rectifications" et ses accusations. Je n'en ai pas moins examiné scrupuleusement sa réponse, afin que l'étranger impartial puisse juger de la situation de fait. Touchant le fond de la question, mon opinion, comme celle d'autrui, est que toute la théorie des influences siculo-magyares sur la musique populaire roumaine est bâtie sur le sable.

Épilogue de la discussion avec M. Béla Bartók sur la musique roumaine

Articles de presse, opinions étrangéres et roumaines

Nous avons publié dans la „Revue de Transylvanie“ (T. III, no. 3, pp. 355—371, Cluj, 1937) un article intitulé: „Observations en marge des réponses de M. Béla Bartók“ qui a paru aussi sous forme de brochure sous le titre: M. Béla Bartók et la musique roumaine“ (Bucarest, 1937, 20 pages). Cette réponse faite par nous a eu un écho dans les cercles compétents de notre pays et de l'étranger (11 savants roumains et 21 étrangers se sont prononcés sur la question; les étrangers appartiennent à sept pays: Suisse, Lettonie, Allemagne, Belgique, France, Hollande, Turquie). Il est d'ailleurs possible que des revues ou des journaux étrangers se soient occupés de la question Bartók sans que nous en ayons eu connaissance. Nous serions reconnaissants à ceux qui auraient quelques informations à cet égard de nous les transmettre.

Nous croyons accomplir oeuvre utile en groupant ici les avis exprimés à propos de cette discussion, d'autant plus que ces avis sont dispersés dans les revues musicales de pays éloignés, de la Lettonie à l'Asie Mineure, et par conséquant inaccessibles à la plupart de nos lecteurs. Ces avis sont importants pour nous, car ils émanent d'étrangers impartiaux et compétents en la matière. Nous ferons aussi quelques réflexions qui s'imposent à la suite de ces témoignages.

1. Articles et opinions de l'étranger

M. *Othmar Reich* a publié dans la „*Schweizerische Musikzeitung*“, no. 7 du 1-er avril 1938 un compte-rendu de 7 pages d'où nous extrayons le passage suivant:

„Die vorliegende Broschüre ist im echten Sinne dieses Wortes eine Streitschrift, und zwar eine, die entschieden sogleich in mehrfacher Hinsicht unsere Aufmerksamkeit verdient. Denn, seltsam, eine zunächst rein wissenschaftliche Streitfrage zwischen zwei Forschern

scheint hier zu einer nationalen Prestigefrage, zu einer Prestigefrage zwischen zwei Nationen erweitert, einer „ungarischen“ steht eine „rumänische“ Auffassung gegenüber, wissenschaftliche wechseln mit politischen Argumenten, kurz Wissenschaft und Politik sind hier eine ebenso merkwürdige wie beachtenswerte Verquickung eingegangen.“ „Der Vorwurf bewußter wissenschaftlicher Unredlichkeit aus nationalen oder politischen Gründen und zu nationalpolitischen Zwecken ist (in wissenschaftlichen Kreisen) auch heute noch ein schwerer Vorwurf, und wenn ihn ein Forscher vom Range Petranus erhebt, und wenn er einem Forscher vom Range Bartóks gilt, wird die Sache nicht unbedenklicher.“ „Was kann aber einen ernsten Gelehrten, wie Petranu es doch entschieden ist, dazu verleitet haben, so heftig zu werden . . .“, „weil er fürchtet (richtige oder unrichtige) wissenschaftliche Ergebnisse über die Volksmusik seiner Nation könnten unberechtigterweise (und darin stimme ich mit ihm überein), zu politischen Zwecken und mißgünstigen Folgerungen über diese seine Nation mißbraucht werden.“ „Es liegt mir also, und dies sei ausdrücklich nochmals betont, völlig fern, hier etwa entscheiden zu wollen oder auch nur Stellung dazu zu nehmen, ob eine und welche der beiden angedeuteten gegensätzlichen wissenschaftlichen Überzeugungen sachlich die richtige ist.“ „Vielmehr möchte ich, und das erscheint mir bei der gegebenen Sachlage zunächst weit wichtiger, etwas anderes: Klarheit darüber gewinnen, ob denn jene Fragestellung der beiden Forscher an sich überhaupt richtig und berechtigt ist, und: innerhalb welcher Grenzen die prinzipiell etwa möglichen verschiedenen Antworten, die wir auf sie erhalten können, und die Folgerungen, die daraus gezogen werden, überhaupt gültig und von Bedeutung sein, nämlich den Wert wissenschaftlicher Wahrheiten beanspruchen können.“ La conclusion est celle-ci: „Der Versuch, festzustellen, was an diesen heute beiden Nationen gemeinsamen Volksliedmaterial ursprünglich rumänisch bzw. ungarisch ist, sowie der ganze hiemit verbundene Fragenkomplex nationaler Charakteristiken, ist wissenschaftlich nicht nur berechtigt, sondern auch unbestreitbar von Interesse. Es muß aber ausdrücklich betont werden, daß diese besonderen spezialwissenschaftlichen Probleme heute keineswegs etwa schon geklärt oder auch nur einer partiellen, wissenschaftlich befriedigenden Lösung zugeführt sind, ja daß man sich eigentlich noch nicht einmal über die Methoden klar ist, mit denen sie angegangen werden müssen. Was hier bisher existiert, sind nur

Vorarbeiten, die somit keineswegs etwa schon zur Proklamierung feststehender Ergebnisse oder gar zu voreiligen, aber dafür sehr weitreichenden Folgerungen berechtigen. Dringend not tut vielmehr weitere, unvoreingenommene, ruhige, objektiv-sachliche Forscherarbeit."

M-me *Milda Palevič*, professeur au Conservatoire de musique de Riga a publié dans la Revue *„Mūzikas Apskats"*, VI, 4, p. 123, avril 1938, un article intitulé „Belas Bartoka konflikts ar rumānu tautas mùzikas pètniekiem" (Le conflit de Béla Bartók avec les savants folkloristes roumains) dont voici une traductin française:

„L'historien roumain des arts figurés et de la musique M. Coriolan Petranu, suivi de plusieurs autres investigateurs de l'art populaire et du folklore de la jeune Roumanie, affranchie de la domination hongroise, sont en conflit assez prononcé avec M. Béla Bartók, compositeur et folkloriste hongrois connu (voir Coriolan Petranu: *M. Béla Bartók et la musique roumaine*. Impr. Nationale, Bucureşti, 1937).

Les auteurs roumains reprochent à M. B. B. une tendance, non justifiée scientifiquement, d'expliquer la musique roumaine populaire par l'influence hongroise. N'ayant étudié la musique populaire roumaine que dans deux départements M. B. B. juge de la musique roumaine toute entière. Il affirme par ex. — contre sa propre opinion exprimée auparavant — que la gamme pentatonique qui est aussi à la base de la chanson populaire hongroise, manque dans les chansons roumaines, et là où on la rencontre elle ne provient que de l'influence hongroise. Il explique de même l'origine des principales danses spécifiquement roumaines.

M. Coriolan Petranu indique que M. B. B. ne prend pas en considération l'avis d'autres folkloristes, même hongrois (M. E. Haraszti, Fabó et autres) sur l'influence contraire de la musique roumaine sur celle de la Hongrie.

Cette tendance de l'illustre compositeur et pianiste hongrois, M. B. B., d'altérer une opinion tout à fait établie par des auteurs roumains et hongrois sur l'infusion (sic) des éléments de la musique populaire roumaine dans la musique hongroise — M. C. Petranu l'explique par la mentalité qui domine en Hongrie après la guerre: toute constatation de quelque valeur dans les nouveaux États issus de l'ancien empire de l'Autriche-Hongrie est expliquée comme un tra-

hison contre l'idéal national hongrois; l'opinion sociale magyare, même ses milieux directeurs exigent en ce moment la diminution des valeurs roumaines, afin de faire ressortir la soi-disant supériorité hongroise. La vérité historique doit servir à présent, dans tous les domaines, à la restauration de l'ancienne Hongrie; ce sont les tendances du révisionnisme politique qui déforment la vérité historique.

Nous pouvons observer une tendance très analogue dans l'attitude de certains auteurs allemands envers les valeurs culturelles et artistiques de nos Pays baltiques."

M. *Friedrich Lang*, lecteur à l'Université de Cluj a écrit dans la „*Deutsche Musiker-Zeitung*", XX, 11, p. 66, Teplitz-Schönau, juin 1938, un long article sous le titre: „Béla Bartók und die rumänische Musik": „Unter obigem Titel veröffentlicht der bekannte Kunsthistoriker C. Petranu eine aufsehenerregende Abhandlung . . .", „aus denen es klar hervorgeht, daß die Meinungen Bartóks großen Wandlungen und sich kreuzenden Ansichten, die sich gegenseitig aufheben, ausgesetzt sind." „Ob nun die ungarische Volksmusik von Einfluß auf die rumänische gewesen sei? Da vertritt Bartók den Standpunkt, daß die neueren ungarischen Volksweisen infolge des konservativen Geistes der Rumänen auf diese nicht hätten wirken können. Petranu vertritt die Meinung, die von starken Argumenten unterstützt wird, daß sich dies auch auf die ältere Vergangenheit bezöge. Der Versuch, ungarischen Einfluß in der rumänischen Musik nachzuweisen ist ganz neu und steht in Widerspruch selbst mit der Meinung der früheren ungarischen Gelehrten, die wohl vom Einfluß der rumänischen auf die ungarische, aber nichts vom entgegengesetzten Falle wußten. Es darf der Gerechtigkeit wegen nicht verschwiegen werden, daß B. Bartók die Feststellungen C. Petranus, die sehr einleuchtend sind, im früher erwähnten „Nachwort" (s. oben) zu widerlegen sucht und über die Motive seiner Meinungsänderungen ausführlich berichtet, indem er darauf hinweist, daß das „Auftauchen neuer Entdeckungen, neuer Angaben" ihn zu gewissen Änderungen seiner Meinungen geführt hätten. Was Bartók zu Änderung seiner Urteile geführt hätte, erblickt Petranu in der allgemeinen Mentalität der Ungarn nach dem Kriege, die „auf die Geringschätzung aller rumänischen Werte" ausginge, um „die ungarische Superiorität auf allen Gebieten" nachzuweisen".

Le journal „*Prager Presse*" a écrit le 21 décembre 1937, p. 7:

„Béla Bartók hat in seiner Eigenschaft als Sammler von Volksmusik auch die rumänische Volksmusik — mit moralischer und materieller Unterstützung seitens der rumänischen Akademie — in den Kreis seiner Untersuchungen eingezogen; während er jedoch früher der wissenschaftlichen Wahrheit die Ehre gegeben hat, hat er später seine Meinung geändert und erklärt, daß sich die rumänische Volksmusik unter dem Einfluß der ungarischen entwickelt habe. Er schließt dies aus der Benutzung der Fünftonleiter, die sowohl der rumänischen, als auch der ungarischen Volksmusik eigen ist. Prof. Petranu hatte auf diese Widersprüche bereits früher aufmerksam gemacht, worauf Bartók replizierte. In der vorliegenden Duplik (sie ist der „Revue de Transylvanie", Bd. III, no. 3, entnommen), weist Petranu überzeugend die Irrtümer Bartóks nach und zeigt, gestützt auf die Autorität berufener Volksmusikforscher, daß die These vom ungarischen Einfluß nicht aufrechterhalten werden kann."

Alfred Birgfeld, *„Signale für die musikalische Welt"*, 95, 52, p. 713, de Berlin, 22 décembre 1937: Über die „mehr oder weniger großen Einflüsse, die die ungarische Musik auf die rumänische oder umgekehrt gehabt hat und noch hat, handelt diese Abhandlung. Coriolan Petranu zeiht Béla Bartók der Leichtfertigkeit in seinen Artikeln, die die rumänische Musik behandeln. Da aus den Worten Petranus der wissenschaftlich geschulte Gelehrte spricht, dürfte sich die Waage des Richtigen seinen Ausführungen zuneigen. Im übrigen hat das Buch ein gesteigertes Interesse nur für Männer der Wissenschaft in der Musik."

Le journal *„Der Bund"* de Berne, 89, no. 287, p. 5, 23 juin 1938, écrit: "Der Ungar Béla Bartók genießt als Künstler und Komponist internationalen Ruf. Dem Westeuropäer weniger bekannt dürfte seine Beschäftigung mit dem Volkslied sein, deren Ergebnisse er in zahlreichen Sammelwerken und Abhandlungen niedergelegt hat. Dabei bezog er nicht nur das folkloristische Erbe seiner ungarischen Heimat, sondern auch rumänisches Liedergut in den Kreis seiner Forschungen mit ein. Daß ihm in der Beurteilung der gegenseitigen Beeinflussung dieser beiden heute wieder mehr denn je in politischen Spannungen lebenden Donauländer ganz bedenkliche Unzulänglichkeiten und Fehler zugestoßen sind, deren Ursache nicht in wissenschaftlichem Wahrheitsstreben, wohl aber in nationalen Ressentiments zu suchen ist, darauf will diese in französischer Sprache ge-

schriebene Entgegnung des rumänischen Gelehrten Petranu kurz und scharf hinweisen. Nach seinen Ausführungen kann die Autonomie der ungarischen Musik ebensowenig aufrecht erhalten werden, wie eine weitgehende Abhängigkeit des rumänischen vom ungarischen Volkslied. Der ganze, für uns im Grunde genommen nicht sehr Entscheidendes berührende Streit wirft ein grelles Licht auf die geistige Situation im Südosten Europas, wo die politischen Leidenschaften nun auch bis in die Regionen der Wissenschaft hineinspielen und den klaren Blick, der hier vonnöten ist, bedenklich trüben."

Philippe Mousset, professeur d'histoire de la musique à l'Université de Louvain „*La Nation Belge*" de Bruxelles, 28 février 1938: „Dans cette brochure de vingt pages l'auteur, qui est professeur d'histoire de l'art à Cluj (Roumanie), réfute d'une manière qui paraît sans réplique, l'assertion de M. Béla Bartók tendant à établir que la musique roumaine tire sa source et ses éléments de la musique hongroise. Après avoir convaincu M. Bartók de légèreté dans son étude de la musique roumaine l'auteur démontre que, au contraire, c'est la musique hongroise qui a fait de nombreux emprunts à la musique roumaine.

Une petite mais intéressante contribution à l'histoire de la musique — et même de la politique — dans les „pays centraux".

Charles van den Borren, Chargé de cours à l'Université de Liège, „*Revue de l'Université de Bruxelles*", 43, no. 3, pp. 82—83: „Dans le premier de ces essais, le distingué professeur d'histoire de l'art à l'Université de Cluj (Roumanie) attire l'attention sur les fluctuations et les contradictions de M. Béla Bartók relativement aux origines nationales de la chanson populaire roumaine, dont ce grand musicien s'est fait le „collecteur" le plus assidu, au cours de ces vingt dernières années." — Dans sa lettre adressée à nous le 9. XII. 1937 il m'écrit: „Vous y attirez très justement et en une fort belle langue l'attention sur les contradictions de B. et son esprit révisionniste, qui les explique en partie."

„*La Revue Musicale Belge*", 14, no. 2, pp. 15—16, de Bruxelles, 20 janvier 1938: „L'auteur, qui est professeur d'histoire de l'art à l'Université de Cluj (Roumanie) y prend à partie le compositeur folkloriste Béla Bartók, lequel après avoir autrefois reconnu l'influence de la musique roumaine sur la hongroise, affirme mainte-

nant le contraire: c'est la musique populaire hongroise qui aurait influencé la roumaine! Revirement que M. Petranu attribue à des préoccupations plus politiques que folkloristiques.“ Il conclut en ces termes: „Touchant le fond de la question, mon opinion, comme celle de l'auteur, est que toute la théorie des influences seklero-hongroises sur la musique populaire roumaine est bâtie sur le sable.“

„Le Guide Musical“, II, 1—2, p. 19, Paris, novembre-décembre 1937: „Critique très serrée et nettement désobligeante des opinions émises par Béla Bartók au cours de ses travaux sur le folklore musical roumain et de ses réponses à des précédentes attaques. En bref, l'auteur reproche au pianiste compositeur hongrois de faire la part trop belle au folklore de son pays et pas assez belle au folklore roumain. Étude bien documentée et d'un vif intérêt musicologique, mais sans aucune sérénité scientifique et qui laisse percer à chaque ligne une animosité que, pour notre part, nous ne soupçonnions pas aussi grande entre folkloristes roumains et hongrois.“

Ota Fric, „Édition Continental“, Prague, „La polémique du professeur de l'Université de Cluj. Il montre comment M. Béla Bartók a changé d'avis sur le problème des emprunts faits par la musique hongrois aux peuples voisins; il prouve que M. Béla Bartók lui aussi s'est tourné vers le chauvinisme hongrois, comme le montre son dernier travail, annoncé en 1936 et publié en trois langues en 1937.“

„Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt“, no. 19.539, Sibiu, 16 juin 1938: „Diese Schrift Petranus stellt eine Antwort dar auf verschiedene Arbeiten Béla Bartóks, die sich mit rumänischer Musik befassen. Petranu wirft ihm vor, daß sich seine Behauptungen widersprechen und daß er parteiisch sei. Der Verfasser kommt zu dem Schluß, daß jeder Einfluß der ungarischen Volksmusik auf die rumänische abzulehnen sei. Die Schrift ist französisch abgefaßt, um den Fall einem internationalen Forum vorzulegen“.

„Siebenbürgische Vierteljahrsschrift”, 61, 5. 152, Sibiu, 1938: „Zwei polemische Abhandlungen, in denen dem ungarischen Musikhistoriker B. Bartók Zurücksetzung der rumänischen Musik und Meinungsänderungen gegenüber früher vertretenen Ansichten aus politischen Gründen (Revisionismus) vorgeworfen wird“.

„Schweizer Musikerblatt”, XXIV, 4. Basel, 22. II. 1938, S. 4. „Eine zwanzig Seiten umfassende Schrift, der wir Außenstehende ent-

nehmen, daß sich offenbar die Ungarn und die Rumänen über die Frage streiten, ob die ungarische Musik auf die rumänische Volksmusik einen Einfluß ausübe oder nicht".

L'Institut de science musicale de l'Université „Goethe" de Francfort sur le Mein, nous a écrit le 19 janvier 1938: „Wir besitzen fast alle Schriften Bartóks zur rumänischen Volksmusik und freuen uns, Ihre kritische Stellungnahme diesen Untersuchungen anreihen zu können. In Verbindung mit der im Herbst des vergangenen Jahres durchgeführten Balkan-Expedition der Deutschen Akademie in München ist das Frankfurter Musikwissenschaftliche Institut an allen Fragen südosteuropäischer Volksmusik besonders interessiert. Wir würden es daher begrüßen, auch ferner mit Ihnen in Verbindung zu bleiben".

M. Becking, directeur de l'Institut de science musicale de l'Université allemande de Prague nous a écrit le 19 novembre 1937: „Für die Übersendung ihrer Schrift „M. Béla Bartók et la musique roumaine" danke ich Ihnen verbindlich. Wir haben sie in die Bücherei unseres Institutes eingestellt und verfolgen die Auseinandersetzungen über die Volksmusik der Slowakei, Ungarns, Rumäniens und Südslaviens aufmerksam".

M. Victor Basch, professeur honoraire à la Sorbonne et président du second Congrès international d'esthétique à Paris m'a écrit le 18 décembre 1937: „Avec tous mes vifs remerciements pour l'aimable envoi de votre belle étude sur la musique populaire roumaine. Je ne connais pas l'ouvrage de Bartók contre lequel vous polémisez. Mais j'ai lu votre réplique avec grand intérêt".

M. Raymond Bayer, secrétaire général du même congrès m'a écrit le 20 décembre 1937: „J'ai lu avec le plus vif plaisir votre travail dont le ton polémique est nourri et rendu plus fort par les faits précis et substantiels que vous versez au débat".

M. Heinrich Möller, lecteur agrégé de folklor musical européen à l'Université d'Iéna, m'a écrit dans une lettre adressée à l'Imprimerie Nationale de Bucarest le 23 décembre 1937: „Il ne m'étonnerait si M. Bartók y serait convaincu (sic) de superficialité à propos de folklore musical roumain. J'ai eu moi-même beaucoup de contoverses avec M. Bartók à propos du folklore hongrois (dans les Ungarische Jahrbücher, Archiv für Musikwissenschaft etc.) et je

trouve ses théories également douteuses et suspectes de parti pris, que ses arrangements de mélodies populaires pour piano etc. d'une goût bizarre et extremiste, pour dire le moins". Dans une lettre adressée à nous personnellement le 6 janvier 1938, il ajoutait: „En tous cas je suis heureux d'avoir pris connaissance de votre controverse qui ne m'a pas surpris, et qui prouve de nouveau, que même la propagande la plus acharnée ne peut pas, à la durée, obscurcir la vérité".

M. Leo Balet, historien de l'art de Leyde (Hollande), professeur au Brocklyn College de New-York m'écrit le 24 novembre 1937: „Bartóks Musik kenne ich selbstverständlich sehr gut aus den Konzertsälen. In Holland wird sie nur äußerst selten aufgeführt, um so mehr jedoch in Berlin, wo ich 10 Jahre wohnte. Ich wußte nicht, daß Herr Bartók auch schriftstellerte. Nach der Lektüre Ihres ausgezeichneten Aufsatzes erscheint er mir aber auch mit der geduldigen Feder ein phantasievoller Komponist zu sein".

Mahmut Ragip Kösemihal, professeur au Conservatoire national d'Ankara m'a écrit le 10 mars 1938: „De pareilles objections (reposant sur des hypothèses des plus entraînantes d'ailleurs) serviront peut-être un jour à l'éclaircissement des questions de l'origine qui est actuellement la donnée la plus difficile à résoudre de la musicologie balcanique." Le même savant, dans la „*Revue Internationale de Musique*", T. I, no. 2. pp. 246—247, Bruxelles, mai-juin 1938, disait à propos de notre polémique avec M. Bartók: „Cette discussion nous a vivement intéressée, puisqu'il était question de l'origine asiatique du pentatonisme."

2. M. Béla Bartók et l'opinion publique roumaine

Sous ce titre, la „*Revue de Transylvanie*", T. IV, no. 1—2, p. 127—129, a publié ce qui suit: „M. *Sabin V. Drăgoi* a publié dans „Gând Românesc", la revue de l'Association Astra V. 5—7, p. 370—7 un article intitulé: „Observation sur une réponse de M. Bartók." La Direction de la revue a fait précéder cet article des lignes suivantes: „Nos lecteurs se rapelleront l'étude critique que M. C. Petranu a écrite dans notre revue l'an dernier sous le titre „M. B. Bartók et la musique roumaine". M. Petranu a eu le mérite de soumettre pour la première fois à un examen critique toutes les

oeuvres que M. Bartók a consacrées aux Roumains et de bien mettre en évidence la tendance qu'a M. Bartók d'amoindrir la valeur de la musique roumaine en lui attribuant nombre d'influences magyares et étrangères. Son étude critique a éveillé un puissant écho dans les cercles musicaux roumains ainsi que dans la presse: „*Vremea*" du 29. III. 1936; „*Mişcarea muzicală*", 1, 4—5, p. 11. avril-mai 1936; „*Curentul*" 17, mai 1936; „*România Nouă*" du 31. III. 1936 et du 13. V. 1936; „*Fruncea*", du 10. V. 1936. Il n'est aucun musicien, aucun musicologue ou esthéticien roumain qui depuis un an et demi ait trouvé l'occasion de prendre la défense de M. Bartók. Un seul roumain, favorable aux idées de ce dernier, s'est contenté de traduire quelques uns de ses articles. C'est seulement un an plus tard que M. Bartók a répondu sans toutefois attaquer le fond du problème mais en discutant des détails secondaires, en jetant le discrédit sur les folkloristes roumains et en attaquant injustement notre compositeur, au talent reconnu, M. T. Brediceanu. Dans cette réponse pleine d'inexactitudes, M. Bartók use de moyens fort peu loyaux, inconnus dans les milieux civilisés, ce qui a déterminé M. Petranu à publier ses observations dans la „Revue de Transylvanie", afin de mettre l'opinion publique étrangère à même de voir comment M. Bartók cherche à la dérouter et quels procédés il emploie pour atteindre ce but".

„M. *Sabin V. Drăgoi,* directeur du Conservatoire de Timişoara, distingué compositeur et folkloriste, nous adresse pour être publiées de judicieuses observations personnelles sur cette affaire Bartók; elles jettent une lumière nouvelle sur le problème, mais aboutissent aux mêmes conclusions que M. Petranu."

Il serait trop long de reproduire ici les échos que l'affaire Bartók a éveillés dans toute la presse roumaine. Nous nous bornerons à quelques extraits que nous puisons dans un seul ouvrage, dû à M. S. V. Drăgoi, dont la compétence en matière musicale est incontestable.

M. Drăgoi constate d'abord qu'avant la grande guerre les affirmations objectives de M. Bartók sur la musique roumaine avaient beaucoup déplu aux Magyars, mais que dans ces dernières années le boycottage dont souffrait M. Bartók en Hongrie s'est transformé en d'enthousiastes appréciations. „Mais ce brusque changement d'attitude ne s'est produit qu'après un „effort" de M. Bartók pour ré-

parer les erreurs du passé.“ M. Drăgoi est aussi d'avis que M. Bartók connaît trop peu la musique roumaine des diverses régions du pays, qu'il n'a donc pu en approfondir toute l'essence et qu'il travaille bien plus sur des probabilités et des hypothèses que sur des réalités ethniques. Ses généralisations sont trop hâtives, ses jugements sur la musique roumaine superficiels, il formule des conclusions, lors même qu'il reconnaît ne point disposer des documents nécessaires. Il a, sciemment, ignoré les recherches sérieuses faites par les Roumains dans le domaine du folklore roumaine et au lieu de preuves se borne à des affirmations. En ce qui concerne les rapports entre la musique roumaine et la musique sekler, M. Drăgoi écrit: „Nous ne voyons pour notre part aucune relation, aucune note commune entre les chants des Seklers (c'est ainsi que M. Bartók nomme les vieilles chansons magyares) et la musique populaire de la Puszta hongroise (ou musique moderne magyare), tandis que les mélodies roumaines les plus anciennes, de quelque province que ce soit du pays, présentent le même caractère, le même spécifique ethnique, si typiquement roumain, que nos mélodies les plus récentes.“ „Selon nous une conclusion logique s'impose: c'est que les traits communs aux chants des Roumains et des Szeklers sont plutôt d'origine roumaine que magyar.“ Pour M. Drăgoi la gamme pentatonique des chants roumains serait d'origine thrace et il constate que les populations asiatiques l'emploient tout autrement que les Magyars et les peuples européens.

„En ce qui concerne l'authenticité de la notation musicale, ajoute M. Drăgoi, qu'il me soit permis de fournir quelques précisions: j'ai trouvé que les notations de M. Bartók n'étaient pas toujours précises; elles admettent des incertitudes, des possibilités d'interprétation différente, inconscientes ou non; personnellement, parce que je suis musicien roumain, né à la campagne dans ce berceau authenthique des mélodies héritées de nos ancêtres, j'ai pu tout naturellement en entendant parfois une faute musicale m'en rendre compte instinctivement et revenir à la vérité première. Mais une telle faculté d'appréciation manque à M. Bartók, parce qu'il est étranger et qu'il a grandi dans un milieu totalement différent du milieu roumain, à Budapest;“ „sur l'exactitude des notations musicales dans les collections de M. Bartók, nous avons nous aussi des réserves à faire . . . certaines notations et les interprétations de l'illustre compositeur hongrois devraient avant tout être retraduites en roumain.“ M. Dră-

goi exprime son aversion „pour les moyens inadmissibles qu'utilise M. Bartók pour se disculper des accusations de M. Petranu et aussi pour la façon dont il a exploité une interview apocryphe du Maître Georges Enescu.“ „C'est un geste d'une rare inélégance que de se servir d'une interview qu'Enescu lui-même a démentie.“

Les articles que nous avons mentionnés plus haut relatifs aux idées et aux collections de M. Bartók sur la musique roumaine n'achèvent pas le débat. M. *Tiberiu Brediceanu,* grand compositeur et folkloriste, dont on a fêté récemment la soixantième anniversaire, prépare un ouvrage plus vaste sur cette affaire Bartók et d'autres musicologues roumains diront aussi ce qu'ils pensent. Nombreuses sont les traites d'après-guerre de M. Bartók, et elles viennent maintenant à échéance.“

La „*Revista Institutului Social Banat-Crişana*“, de Timişoara, a reproduit l'article de *M. Drăgoi* (vol. 17—18, p. 23—27, janvier-juin 1937), et (p. 27—28), des passages de mon article de „*Gând Românesc*“ sur la question. M. *Dragoş Vrânceanu* a publié dans le journal „*Curentul*“ du 28 novembre 1937 un feuilleton intitulé: Les contradictions de M. Béla Bartók. Dans la revue „*Ţara Bârsei*“ de Braşov (X, 3, 1938, p. 273—4), M-me *V. Tulbure* a donné un compte-rendu favorable de ma brochure française. M. *G. Breazul,* professeur à l'Académie royale de Musique et d'Art dramatique de Bucarest, s'exprime comme suit dans un article sur l'éducation musicale à l'école primaire paru dans la „*Revista de Pedagogie*“, II, 1938. „Même pour les problèmes fondamentaux de notre musique populaire, l'extériorisation de l'enfant roumain dans le chant, la danse et le jeu musical sont d'une importance capitale. Ces derniers temps, le hongrois Béla Bartók, longtemps entouré d'adoration par de médiocres musicastres roumains, ne cesse de s'agiter; il joue au savant omniscient, il attaque M. Brediceanu, M. Petranu, nous tous; il voudrait faire de notre musique populaire roumaine une annexe, une dépendance de la „gamme archaïque“, en hemi-tonique-pentatonique, d'origine asiatique „que les Magyars auraient apportée d'Asie; nous „venus plus tard“, à ce qu'ils prétendent, nous la leur aurions empruntée. Eh bien! n'eussions-nous pour combattre la thèse magyare que les preuves qui peuvent être tirées de la musique de l'enfant roumain, celles-ci suffiraient pour démontrer la fragilité et l'absurdité de la thèse du folkloriste hongrois, ou plutôt du révisionnisme hon-

grois. En admettant la constatation de cette gamme pentathonique, elle ne peut pas être considérée comme le fruit d'une génération spontanée, apparue soudain dans l'esprit hongrois, elle suppose des phases d'évolution antérieures, dont elle est l'aboutissement, ou une étape. M. Béla Bartók ne détermine ces phases, ni dans la musique magyare, ni dans celle de l'enfant magyar. Mais l'enfant roumain nous offre par son chant et le chant créé pour lui cet admirable matériel de philogénie musicale, qui nous permet de repousser la thèse magyare."

(M. *M. R. Kösemihal*, dont j'ai cité l'avis plus haut, m'écrit: „Chez nous, il y a des musicologues qui ne veulent même pas croire malgré leur science à l'existence d'un pentatonisme en Turquie, parce qu'ils ne veulent pas voir deux sortes de notes [les notes essentielles et les notes ornementales] dans un même mélodie turque.")

M. *Emile Monția*, folkloriste et compositeur m'a adressé le 24 décembre 1937 la lettre que voici: „Je vous remercie de tout coeur d'avoir défendu avec dignité, intelligence et logique la musique roumaine contre les attaques inconséquentes, venimeuses et injustes de M. Béla Bartók, un ingrat qui a commencé son activité de musicien folkloriste à l'aide de subventions roumaines; vous l'avez démasqué comme prétendu „homme de science" et réduit à sa valeur réelle."

T. Brediceanu dans „*Histoire de la musique roumaine en Transylvanie*" dans „*La Transylvanie*" ouvrage publié par l'Institut d'Histoire nationale de Cluj. Bucarest, 1938, p. 583: „Dans leurs études bien documentées (déjà citées à la note de la page 18) MM. *C. Petranu* et *S. V. Drăgoi* indiquent avec force détails, l'opinion des différents historiographes et musicologues sur l'originalité de la musique roumaine, et soulignent la fragilité des arguments que M. B. Bartók avance à propos de la musique roumaine dans son travail: *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje* (Notre musique populaire et la musique populaire des peuples voisins) ainsi que dans quelques autres de ses études."

*

De long commentaires deviennent inutiles aprés la publication des opinions étrangères et roumaines. On nous permettra cependant de faire quelques observations. Le problème de la musique roumaine et la polémique entre M. Béla Bartók et nous, a intéressé l'opinion pu-

blique musicale de Roumanie et de l'étranger; la preuve en est dans le nombre de revues, de journaux et de connaisseurs qui ont écrit sur cette question de tous les coins de l'horizon. L'opinion publique étrangère a pris connaissance de l'injustice que M. Bartók voulait commettre contre la musique roumaine; elle est maintenant informée de la thèse roumaine, et de l'opinion des spécialistes étrangers. Elle est désormais en mesure de juger à leur juste valeur les idées de M. Bartók sur la musique roumaine. M. Bartók et ses confrères magyars ont pu se convaincre qu'il n'est plus possible d'écrire à sa fantaisie sur la musique roumaine. Toute injustice commise se retourne contre son auteur. Enfin, l'immixtion de la politique dans le domaine de la science est odieux à tout le monde. MM. Möller et Mousset, ainsi que le rédacteur du compte-rendu du journal „*Bund*" déplorent cet état de choses dans le Sud-Est de l'Europe. La majorité des opinions que nous avons citées traite impartialement du sujet et des points de la discussion. Certaines en revanche, celles de MM. Mousset, Möller, Lang, Birgfeld, Balet, celles du „*Guide Musical*" et de „Prager Presse" prennent visiblement notre parti, et se prononcent en faveur de notre thèse. Il semble que M. Bartók soit peu connu comme musicographe, comme l'indiquent MM. Basch et Balet et le „Bund". Il est surtout renommé comme pianiste. Personne, parmi les critiques que nous avons cités, ne soutient le point de vue de M. Bartók, ni sa „méthode". Parmi les opinions roumaines, c'est à coup sûr celle des folkloristes et des musiciens de la Transylvanie qui a le plus de poids; ce sont eux en effet qui connaissent le mieux le problème des rapports entre la musique roumaine et la musique magyare; or, les plus compétents, MM. Brediceanu, Drăgoi, Monţia, se sont prononcés nettement contre la thèse de M. Bartók.

Deux critiques sont d'avis que notre travail „manque de sérénité" (Guide musical) et que son ton est violent (heftig) (O. Reich). Notre réponse sera la suivante: en Occident, on ignore ces tentatives, à la Bartók, pour s'emparer des trésors spirituels d'autres peuples; nous, en revanche, nous devons lutter constamment contre de telles velléités, de la part des Magyars. Et on s'étonnera que nous ne puissions conserver notre sérénité? Comment ne pas crier, quand quelqu'un s'efforce de vous couper les bras? Nous nous demandons si M. Reich et le collaborateur du „Guide Musical" pourraient garder leur sérénité, si leur musique nationale était l'objet de telles injustices.

Nouvelles Discussions sur l'Architecture de bois de la Transylvanie

La science a tout à gagner aux discussions objectives. Elles écartent tout point de vue unilatéral et elles peuvent ouvrir des horizons nouveaux. Par contre, les discussions subjectives, nourries de passion et de nationalisme exagéré, lui sont nuisibles, car elles peuvent induire en erreur le lecteur de bonne foi. En partant de ces prémisses, nous avons reproduit en 1934 et en 1936 dans deux brochures: 1⁰. „Bisericile de lemn ale Românilor ardeleni, Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen" et 2⁰. „Noui cercetări şi aprecieri asupra arhitecturii în lemn din Ardeal, Neue Untersuchungen und Würdigungen der Holzbaukunst Siebenbürgens" les opinions très nombreuses de l'étranger, qui ont été formulées après l'apparition de nos monographies de 1927 et de 1931, concernant les églises de bois. Comme il s'agissait d'une province à peu près inconnue de ce point de vue, il était naturel que les spécialistes s'y intéressassent tout particulièrement et que s'ouvrissent des discussios. Nous avons évité, dans les deux brochures, de reproduire les opinions roumaines s'y rapportant, afin d'écarter tout soupçon d'appréciation intéressée. Nous avons réuni dans deux borchures environ 62 opinions venues de l'étranger. La nécessité de publier ces deux brochures s'explique par le fait que ces 62 opinions se trouvaient dispersées dans des revues, journaux et lettres de différents pays, ce qui en rendait la lecture difficilement accessible.

Ces opinions représentent le point de vue et les appréciations impartiales des spécialistes, quant à valeur, l'origine et au caractère national de l'architecture de bois des Roumains de Transylvanie et quant aux influences qu'elle a eu sur l'art des autres peuples. Le lecteur peut en faire facilement le bilan, en se basant sur les opinions citées. Celles-ci reconnaissent presque à l'unanimité la valeur artistique et historique des églises de bois de Transylvanie. Les unes contiennent de grands éloges. En ce qui concerne l'originalité et le caractère national de ces monuments, nous devons souligner

que ni l'une ni l'autre n'ont été contestées, mais tout au contraire reconnues. C'est à peine si quelques critiques magyars, quelques ucrainiens et un critique allemand ont été d'un avis différent. Nous avons alors produit nos arguments, afin que l'aréopage des savants étrangers puisse se prononcer.

Depuis l'apparition de nos deux brochures, de nouvelles appréciations favorables à l'architecture de bois des Roumains de Transylvanie ont été formulées. Je crois convenable de les reproduire, au moins en partie, car elles confirment notre point de vue et les résultats que nous avons obtenus. Toutefois en présence des trois critiques Phleps, Holzträger et Domanowszky, nous sommes en droit de prendre une attitude critique, pour que la vérité scientifique et l'art roumain n'aient pas à souffrir. Nous concédons que plus d'une fois une question est éclaircie, après qu'on a écouté et combattu les arguments de la partie adverse.

Notre exposé commencera par l'examen critique des églises de bois du département de Bereg, puis nous ferons nos observations quant à l'hypothèse de certaines survivances gépides dans la maison de bois des Monts Métalliques de la Transylvanie [1] et enfin nous reproduirons des extraits des nouvelles opinions des savants étrangers relatives à l'architecture de bois de Transylvanie.

Le département du Bereg, situé près de la frontière roumaine et partagé aujourd'hui entre la Tchécoslovaquie (Podkarpacka Rus) et la Hongrie, intéresse au plus haut point nos historiens, nos philologues et nos critiques d'art. Au Moyen-Age, le peuple roumain a joué, dans ce département, un rôle important. D'après Lehoczky les Roumains s'y seraient établis avant l'arrivée des Magyars et ils se seraient étendus jusque dans la région de Munkács, de Beregszász, de Hátszeg. Plusieurs d'entre eux ont été anoblis, comme ce fut le cas du Roumain Bielce qui y fonda, au XIV-e siècle, la commune du même nom et où Crăciun „le Roumain" fixa sa résidence en 1343 [2] Au XIV-e siècle, les Roumains jouissent de nombreux pri-

---

[1] Voir notre article sur les églises de bois du département du Bereg dans la revue *„Gând Românesc"*, V, 12, pp. 602—606, Cluj 1937 et „Bemerkungen zu einer Buchanzeige" et „Schlußwort zu einer Auseinandersetzung" dans la revue *„Siebenbürgische Vierteljahrsschrift"*, 1937, 60-e année, pp. 289—291 et 1938 61-e année, pp. 264—266.

[3] Et. Manciulea dans la revue *„Blajul"* II, 5, pp. 252—257.

vilèges dans le Bereg et l'Ung; ils sont sous l'autorité administrative et judiciaire de voïvodes, qu'ils élisent et de leurs cnezi, également Roumains. Les diplômes de 1364 et de 1370, ainsi que ceux de 1523 et de 1562 ordonnent de respecter les anciens privilèges roumains. L'anoblissement des cnezi commença sous Charles-Robert et dura jusqu'au XVI-e siècle. L'élément roumain, conduit par ses voïvodes et ses cnezi nationaux, et soumis au „jus valachicum" dut être puissant. Peu à peu, ces Roumains, à la suite de certaines circonstances, fusionèrent avec les Ruthènes et perdirent leur caractère de Roumains. Ils n'eurent plus de voïvodat au XVI-e siècle, et leurs cnezi mêmes, qui survécurent dans quelques villages, devinrent bientôt Ruthènes [1] à leur tour. Les Roumains du Craina du Bereg (10 villages) perdirent compètement leur nationalité au XVII-e siècle, à la suite de la grande invasion des Ruthènes qui les assimila. [2]

En dehors des preuves historiques, nous en avons encore et en plus grand nombre, d'ordre philogique, que N. Drăganu a rassemblées, en se basant sur la toponymie et l'onomatologie. Et n'avons-nous pas aussi des preuves de l'activité artistique des Roumains, dans le département de Bereg, au cours du Moyen-Age? *Le style d'un certain nombre d'églises en bois* n'en est-il pas un témoignage vivant? Et nous en apporterons d'autres, dans le domaine de l'art populaire surtout.

A l'Institut d'histoire de l'Art et d'Archéologie chrétienne de l'Université de Budapest, on a travaillé à une oeuvre, parue il y a huit ans, qui ne tient aucun compte de ce que nous avons dit jusqu'à ce jour et qui nie la contribution des Roumains à l'architecture des églises de bois du département du Bereg. [3] Cela nous donne une idée de l'impartialité magyare à l'égard de notre pays.

L'auteur magyar *G. Domanovszky* ne daigne même pas y faire mention des Roumains. Sa conclusion est que les Ruthènes ont construit des églises de bois à coupoles du type central-oriental,

---

[1] N. Drăganu: Românii etc. *(Les Roumains du IX-e au XIV-e siècle du point de vue toponymique et onomastique)*, Bucarest, 1933, p. 376.

[2] Et. Manciulea dans *„Travaux de l'Institut de géographie de l'Université de Cluj"*, Vol. IV, p. 141, Cluj, 1931.

[3] G. Domanovszky: *Magyarország egyházi faépitészete. Bereg megye.* (Architecture de bois religieuse de la Hongrie. Comitat Bereg). Budapest, 1936, 53 pages de texte, 54—106 inventaire, 11 planches illustrées de 25 figures. Cf. notre compte-rendu dans *Zprávy pomátkové péče*, I./2, p. 11. Prague, 1937.

venu de leur patrie, et que les Magyars en auraient édifié en style gothique occidental transformé en style magyar; seulement après leur union avec Rome, au XVII-e siècle, les Ruthènes auraient introduit les styles gothique et baroque; les Magyars se seraient inspirés, pour la première fois, des styles historiques des villes, en donnant à leurs églises une forme spécifiquement magyare, qu'ils transmirent ensuite au peuple des villages. Il n'admet donc pas, chez les petits peuples, des solutions de style nationales, tout au plus admet-il des variantes de coloris plus ou moins national, et surtout des formes régionales.

Que d'erreurs dans ces affirmations! En réalité celles-ci ne sont pas des conclusions mais des hypothèses que l'auteur ne cherche pas à prouver. Celui-ci semble oublier que les Magyars étaient une minorité insignifiante dans le département en question, et surtout dans les villes, et que ces Magyars du Moyen-Age et même de plus tard n'étaient pas des artisans. D'autre part, les Ruthènes n'ont pas seulement des églises à coupoles, mais ils en ont sans coupoles, avec une tour occidentale, identique ou semblables à celles des Roumains de toute la Transylvanie. Les Ruthénes n'ont pas adopté ce dernier style au XVII-e siècle seulement mais bien avant, à l'époque où ils étaient orthodoxes comme les Roumains. Au siècle qui a précédé le nôtre, dans les départements où il y avait encore des Roumains, l'église roumaine se sépara de l'église ruthène[1] en 1870 à peine. Il est donc vraisemblable, sinon certain, que les Ruthènes et les Roumains fréquetaient les mêmes églises. A qui auraient-ils emprunté leur style,[2] les Ruthènes, aux Magyars dispersés et de religion différente, ou bien aux Roumains, leurs coreligionnaires qui avec le temps et à cause de leur fusion avec les Ruthènes, perdirent leur nationalité? C'est seulement là où il y eut une population roumaine que les Ruthènes ont des églises de bois comme celles des Roumains; dans le reste du territoire où ils habitèrent seuls, ils en ont d'un tout autre type surmontées de coupoles. Il est donc plus naturel qu'une fois la population roumaine autochtone

---

[1] I. Mihály de Apşa: Diplome maramureşene *(Diplômes du Maramureş du XIV-e et du XV-e siècles)*. Sighet, 1900, pp. 25—26.

[2] C. Petranu: ***Bisericile de lemn ale Românilor ardeleni.*** Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen. Sibiu, 1934, pp. 23—28 et revue *„Klingsor"*, Braşov, 1935, X./5. p, 215.

du Bereg disparue, leurs coreligionnaires Ruthènes se soient approprié leurs églises et leur style. Magnifiquement illustrée, la monographie monumentale des églises de bois ucrainiennes de M. Dragan (Lwów 1937) ne présente même pas une église ruthène de type roumain, dans son album de 266 gravures; cela prouve que chez eux celles-ci sont une exception et qu'on ne saurait les considérer comme d'origine ruthène. (Dans cette oeuvre monumentale, il est parlé d'influences du Sud et de l'Est, mais l'auteur ne nomme pas les peuples qui les ont produites et il fait comme s'il ignorait le sujet de notre discussion avec Sushko). Nous enregistrons cependant avec satisfaction ce retour à la réalité et nous prenons acte de sa conviction que l'unique genre national des églises de bois ucrainiennes est à coupoles.

Comment étaient les églises de bois des Magyars dans le département du Bereg? L'auteur magyar suppose qu'il y en avait un grand nombre, en bois et en particulier en osier recouvert de terre; elles étaient simples et avaient la forme d'une maison; elles n'avaient pas de tours, ou bien, s'il y en avait une, elle était isolée. Leurs poutres horizontales auraient été remplacées par de l'osier, après le XVIII-e siècle seulement, lorsque les forêts furent déboisées. Cette hypothèse n'est pas vraisemblable, puisque dans d'autres régions forestières, par exemple dans le Mureş les Magyars ont recours malgré tout à l'osier, tandis que les Roumains de la même région mettent des solives. Il est fort rarement fait mention d'églises magyares à solives, et là où l'on mentionne des églises de bois chez les Magyars, il faut se les imaginer en clayonnage d'osier comme c'est le cas, par exemple, de celle de Tákos, ce que l'auteur reconnaît à la page 43, pour tous les territoires habités par des Magyars. L'église magyare ainsi clayonnée d'osier est dépourvue de valeur artistique, en tant qu'édifice; elle est loin d'être aussi artistique que les églises de bois roumaines du Maramureş voisin et elle ne représente pas une véritable architecture du bois. Dans toute la région du Bereg hongrois, on a conservé un seule église clayonnée d'osier et six-tours isolées en bois.

En ce qui concerne les tours et leurs rapports avec les églises, nous nous en sommes occupé dans deux ouvrages, et nous croyons inutile de redire ce qu'il y a ou non de gothique ou de Renaissance dans ces constructions. De ci de là, mais rarement, surgit un artisan au nom magyar, ce qui ne signifie pas grand chose, car cer-

tains d'entre eux pourraient être Roumains et, on le sait, il y a des reçus écrits en allemand et des maîtres d'oeuvre allemands habitant la ville. Les généralités se rapportant aux édifices en bois sont utiles à ceux qui veulent s'initier, mais elles sont inutiles dans des monographies. Les hypothèses relatives à l'apport des asiatiques magyars entrent dans le domaine de la fantaisie, surtout quand nous apprenons par Otto, évêque de Freising, que les Magyars habitaient encore au milieu du XII-e siècle sous la tente et dans des maisons de roseaux.

Enfin qui est-ce qui pourrait prouver que le style gothique de l'ancienne Hongrie fût devenu „magyar" par „ses notes à part" et qu'il eût eu sa source dans le caractère du magyar?

Le travail de M. G. Domanowszky est une oeuvre de jeunesse. Son auteur, dans l'introduction, critique nombre de chercheurs qui ont tiré jusqu'ici des conclusions basées seulement sur la connaissance d'un petit territoire ou d'une nationalité.

Or, il tombe justement dans ce défaut, lorsque, sur la base de ces six tours de bois et d'une seule église clayonnée d'osier, d'une bibliographie et de données prises dans des archives, il vient affirmer de grandes choses qui concerneraient toute l'ancienne Hongrie. Au lieu de nous donner une monographie du vieux département de Bereg, il nous donne seulement deux pages de texte et 13 pages d'illustrations sur la question, tandis que les 50 autres pages traitent de l'architecture de bois de toute l'ancienne Hongrie, et sont basées sur les recherches d'autrui. La partie la plus utile de l'ouvrage est l'inventaire, composé de données bibliographiques et de documents d'archives se rapportant presque exclusivement aux XVIII-e et XIX-e siècles. Il est plus riche que celui de M-elle Ilona Balogh. Tout en reconnaissant l'utilité de cet inventaire, sous réserve de contrôler l'exactitude des transscriptions, on ne peut le considérer comme une oeuvre scientifique exigeant des aptitudes spéciales de son auteur. Il faut encore ajouter qu'il n'a été contrôlé sur les lieux que dans 24 communes de la Hongrie d'aujourd'hui. En outre nous avons à signaler une lacune: l'auteur ne communique pas les noms officiels d'aujourd'hui, de langue tchèque ou slovaque, ce qui rend difficile l'identification des villages. Il nous paraît absurd de donner un nom magyar à une commune où il n'y eut jamais le moindre magyar et qui n'est même plus en territoire magyar. Il ressort de l'inventaire que les grecs-unis du Bereg ont eu environ

trois fois plus d'églises de bois que les Magyars; c'est une proportion que nous ne trouvons pas exacte du tout, surtout quand on sait que les mentions des archives sont rares et que les publications ont des lacunes. L'auteur lui-même, après avoir plaidé longuement dans son introduction pour le rassemblement des données des archives, reconnaît en dernier lieu que „l'on n'en peut pas tirer grand'chose". La date la plus ancienne (1418) concerne les Ruthènes et les chrétiens (des Magyars?) et a déjà été indiquée par Hodinka et Balogh.

L'auteur ne formule que des critiques et des accusations contre les savants des États successeurs, alors qu'il aurait dû reconnaître objectivement leur nouvel apport scientifique et les nouveaux problèmes qu'ils ont posés, ce que quelques savants magyars d'après guerre avaient reconnu, à leur honneur. La valeur des critiques de M. Domanovszky contre les savants roumains va nous donner une idée de l'accusation qu'il porte contre moi. Il prétend que j'aurais conclu, dans ma publication concernant le Bihor (à la page 60) „que les Magyars *n'y auraient pas eu* d'églises de bois" alors que I. Balogh en cite 26 sans compter les tours. Cette accusation est en réalité un faux puisque notre citation dit tout autre chose, à savoir que „the Hungarians have non" c'est-à-dire: „Les Magyars *n'en ont* aucune" ce qui est la vérité: les Magyars n'y ont présentement aucune église de bois; mais nous n'avons jamais dit qu'ils n'en ont point eu dans le passé. Nous n'envions pas M. Domanovszky pour sa façon commode de forger des accusations, et nous n'avons pas l'intention de le suivre dans cette voie. Il est possible, au reste, qu'il ne soit pas le principal coupable, mais que ce soit une autre personne,[1] réputée dans l'art de dénaturer les écrits d'autrui, auquel cas il a eu tort de ne pas contrôler lui-même le texte ou de ne pas se faire traduire le passage anglais et roumain. Il nous accuse encore de propagande anti-magyare et de faire de la politique, alors que nous ne faisons que défendre notre art contre la propagande magyare qui se compromet par des faux. L'administration magyare s'est-elle rendue coupable de négligence à l'endroit des monuments roumains de Hongrie? Je crois l'avoir prouvé dans nos „Noui Cercetări şi aprecieri" etc., p. 11—12. Là encore ainsi que dans nos travaux antérieurs (qu'il ne connaît pas: 1. Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen; 2. Originea turnurilor) nous avons dit notre

---

[1] Voir le journal *„Ellenzék" de Cluj*. 22/III. 1926.

pensée en ce qui concerne les tours et les autres questions. Ses observations critiques, à savoir que nous n'avons donné que „quelques" dessins de monuments, que les descriptions détaillées des constructions manquent, nous les considérons comme sans fondement, puisque dans notre album du Bihor nous en avons donné 20 et 7 dans celui d'Arad. Il nous reste ensuite à dire que celui qui a la prétention d'être familiarisé avec l'architecture doit savoir lire les dessins architectoniques et les photographies. De telles critiques, relevées plus haut, ne nous ont été faites dans aucun des nombreux compte-rendus étrangers, encore que les auteurs de ceux-ci eussent un nom plus connu que celui de Domanovszky. Si ce dernier avait consulté plus attentivement nos travaux, il aurait trouvé des données se rapportant à Munkács qu'il ne connaît pas; il n'ignorerait pas, par exemple, qu'on y a construit en 1359 un monastère de bois et que l'évêque grec de Munkács vivait en 1716 dans un maison également de bois. Si la lutte entre les historiens roumains et les historiens magyars est âpre, la faute en est aux uns ou aux autres; que M. Domanovszky laisse aux étrangers impartiaux le soin de juger quel est le groupe qui apporte le plus de passion. Ces juges que nous avons entendus, et que nous entendrons encore plus loin, ont prononcé leur verdict. Et ce que nous regrettons, c'est d'être obligé d'employer des mots durs comme „faux" etc. dont on ne se sert presque jamais en Occident. Mais qu'il nous soit permis de poser la question! N'est-ce pas le terme exact qui convienne à un tel fait, et serait-il équitable de le draper d'un euphémisme?

Sans doute M. Domanovszky, dans ce premier travail, eût-il été plus prudent dans ses affirmations et ses critiques, plus objectif dans ses appréciations, s'il se fût appuyé sur ses propres forces et sur son propre jugement. Mais au verso de la page du titre nous lisons: „Ce travail a été exécuté à l'Institut d'histoire de l'art et d'archéologie chrétienne de l'Université royale magyare Pierre Pázmány" et à la page 6, nous trouvons „Avant tout, je tiens à témoigner ma profonde reconnaissance à M. le professeur dr. Tibor Gerevich, qui dans ma lourde tâche m'a fourni des indications utiles". Mais alors c'est probablement parce qu'il a suivi cette fausse voie, que M. Domanovszky en est arrivé à ses exagérations nationalistes. Nous connaissons la série des travaux de cette Université relatifs aux États successeurs, travaux qui flattent la mégalomanie

des Magyars mais qui portent atteint aux richesses spirituelles des anciennes nationalités de Hongrie.[1]

*

Voyons maintenant l'hypothèse des survivances gépides, dans la maison roumaine de bois des Monts Métalliques, hypothèse soutenue par l'architecte *H. Phleps,* et qui a été soumise à un examen critique, puis repoussée dans ma brochure de 1936: „Noui Cercetări, etc. Neue Untersuchungen, etc."

Dans le fascicule 1—2 de la revue „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift" (60-e année, p. 138—141, 1937) M. Fritz Holzträger prend la défense de son compatriote, M. Hermann Phleps, actuellement professeur à Danzig.

Il essaye de montrer que lui, philologue, a mieux pu que moi, historien de l'art, comprendre l'histoire de l'art de l'architecte Phleps. Une discussion plus ample nous semble inutile, puisque le lecteur

---

[1] Donnons un exemple de la façon dont on travaille à Budapest. La monographie de M-elle E. Grandpierre sur l'église S-t Michel de Cluj ne signale pas, intentionellement, la nationalité du monument, ce qui est une grande lacune. Elle passe également sur les Saxons qui l'ont possédée autrefois, jusqu'en 1568, ce qui dénote de la partialité. Quant aux signes lapidaires elle nous dit: „Si donc nous trouvons sur un édifice de Hongrie le signe lapidaire viennois, nous avons le droit de supposer qu'un maître magyar y travailla". Puis plus loin, en se basant sur H. Horváth (toujours de Budapest), elle nous donne comme certain que les signes de Strasbourg appartiennent à la clé de Vienne. Elle donne à supposer, de cette manière, au lecteur non initié que l'église de Cluj serait une œuvre magyare, tandis qu'une autre Magyare, toujours de Budapest, Yolande Balogh dont nous avons montré les erreurs dues à un excès de nationalisme, écrit page 11, dans sa monographie des monuments de Cluj (1935) „L'influence germano-autrichienne directe ou indirecte, le degré de participation des maîtres de l'endroit est une question qui n'est pas éclaircie pour le moment" et à la page 13: „L'église aussi bien que sa décoration sculpturale et picturale, indiquent des relations germaniques". „Les Allemands, sous le règne précisement de Sigismond et de ses succeseurs ont atteint leur maximum de puissance . . . On éleva alors l'église S-t Michel qui porte le blason de Sigismond, puis, peu après, on fit le bas-relief de S-t Michel et plus tard on paignit la Passion. Le tout est l'expression de l'importante culture et de la conception artistique de la population allemande de jadis". Ce résultat est tout à fait contraire à celui auquel voudrait nous faire croire M-elle Grandpierre et ses maîtres de Budapest! Il n'est pas besoin de souligner le manque de méthode et de juger de pareilles contributions à la science.

compétent se trouve lui-même dans la situation de décider qui de nous deux a raison. Quelques observations de notre part ne seront pas toutefois déplacées ici. Notre opinion est que, malgré son extrême bienveillance, M. Holzträger n'a pas réussi à démontrer l'exactitude de la théorie ou hypothèse de M. Phleps qui considère comme étant gépide la maison de bois des Roumains des Monts Métalliques. Les traits communs ou apparentés aux constructions de bois des pays germaniques n'ajoutent pas grand chose; nous nous trouvons ici en présence de prémisses fausses qui voudraient nous faire croire que les peuples germaniques, du temps des migrations ou de plus tard, auraient eu la même architecture. Prenons un exemple seulement et supposons que, par enchantement, les monuments architectoniques de l'époque gothique allemande aient disparu; combien fausse serait l'image de l'art gothique allemand, si nous voulions la reconstituer sur la base des monuments des autres pays germaniques (Hollande, Suède, Norvège, etc.) *L'art inconnu d'un peuple disparu ne peut et ne doit pas être reconstitué au moyen des caractères épars de l'art des peuples apparentés et cela à plus forte raison si l'on fait du tort à un peuple existant, en lui ravissant un certain nombre de ses monuments.* Il n'est pas permis, sans preuves, d'attribuer à un autre peuple une oeuvre ou un motif d'art et encore moins l'architecture ancienne d'un territoire entier comme celui des Monts Métalliques. Phleps ne parle pas seulement d'une influence culturelle, mais il applique de ci de là le nom de gépides aux constructions incontestablement roumaines. Qu'il y ait eu, parmi les Roumains, des descendants de Gépides ou d'autres Germains, le grand anthropologiste E. Pittard,[1] qui a étudié à plusieurs reprises le peuple roumain, le nie. Un certain nombre de motifs artistiques ont été transportés par les Goths, de la région de la Mer Noire vers le Nord, comme l'ont montré Baum, Strzygowski et Iorga (voir p. 27 notre étude: „Influences de l'art populaire des Roumains" 1936). Beaucoup de ressemblances peuvent s'expliquer par l'identité du matériel et de la manière de le travailler.

Il est certain que chez un peuple qui habite aussi bien dans la montagne que dans la plaine, les maisons de paysans ne peuvent relever d'un même modèle, et ceci à cause du climat, du sol, etc. La soi-disant „théorie de la continuité" qui signifierait pour nous que

---

[1] *Les races et l'histoire.* Paris, 1912, p. 348.

les Roumains ont toujours habité en Dacie, gagne de plus en plus d'adhérents (Bartoli, Warburg, Gamillscheg, Rohlfs, Block). Les opinions de Friedwagner ont été l'objet d'une critique détaillée due à S. Puşcariu dans la „Dacoromania“, 8, 1934—35, p. 295.

Nous devons faire observer enfin que nos études critiques sont parvenues, à plusieurs centaines d'exemplaires, aux spécialistes étrangers et en particulier aux Allemands; nous en possédons un grand nombre de comptes-rendus et d'opinions écrites, et la vérité nous oblige à dire qu'aucun savant, au cours de ces quatre dernières années, n'a cherché à défendre l'hypothèse de Phleps. Si les exposés de Phleps étaient „irréfutables“, la science allemande les aurait utilisés pendant cette période. Du côté roumain, nous rappelons seulement le refus de N. Iorga das la „Revista Istorică“ (Avril-Juin 1937, p. 292, et 1938, p. 91).

La discussion n'a pas pris fin à la suite de nos observations, car autant Phleps que Holzträger nous ont honoré d'une réponse dans la même revue, Siebenbürgische Vierteljahrsschrift (61-e année, p. 69—77). Aussi avons-nous publié dans la susdite revue notre „dernier mot“. La réponse de M. Phleps à nos observations critiques fortifie notre conviction quant à leur fondement. Quoique la plus grande partie de cette réponse (p. 71—75) reproduise les appréciations des savants allemands sur son livre, notre affirmation, à savoir que la science allemande ne s'est pas beaucoup servie de ses exposés, est encore valable aujourd'hui. Cinq appréciations (dont deux seulement ont été faites par des savants allemands bien connus) comptent peu, en quatre ans. Les historiens de l'art qui s'intéressent tout autant que lui à ces problèmes ont passé sous silence le livre de Phleps (Strzygowski ne s'est pas prononcé sur ce travail); qu'il nous soit permis de lui opposer l'écho puissant qu'ont produit nos oeuvres concernant l'architecture des églises de bois (nous avons réuni ces appréciations nombreuses, dans deux brochures, les autres devant paraître plus bas).

Phleps n'a presque rien à dire sur la question principale de notre critique. Comme réponse à mon observation: „L'art inconnu d'un peuple disparu ne peut et ne doit pas être reconstitué au moyen des caractéristiques éparses de l'art des peuples apparentés et cela à plus forte raison si l'on fait du tort à un peuple existant en lui ravissant un certain nombre de ses monuments“ Phleps signale brièvement l'établissement de Slaves découvert dans l'île d'Oder,

près d'Oppeln, où „d'après ses propres recherches" des vestiges de portes montrent des formes identiques à celles que l'on voit dans l'Allemagne du Nord et qui confirmeraient l'influence culturelle des Wikings qui rayonnaient de la Russie occidentale. Cette indication ne dit rien sur la question. Et nous nous attendions non seulement à ce qu'il soutînt avec force son point de vue, mais à ce qu'il démontrât que son procédé, critiqué par nous, a été approuvé par des spécialistes autorisés.

Aux pages 70—71, Phleps s'arrête inutilement pour expliquer et illustrer par des exemples certains principes qui nous sont bien connus (loin de nous l'idée de confondre l'architecture des villages avec celle des églises. Nous avons souligné à plusieurs reprises, dans nos travaux, l'influence de l'architecture de bois sur celle du matériel massif). Quelle sera donc notre conclusion? La voici: L'art savant d'un peuple ne peut et ne doit pas être reconstitué au moyen des caractères épars de l'art des peuples apparentés; à plus forte raison, il en sera de même de l'art paysan dont le caractère ethnique, régional et local est beaucoup plus prononcé.

Nous regrettons encore que le dernier alinéa de la réponse de M. Phleps n'ait pas le caractère sérieux propre aux discussions scientifiques; nous ne saurions pour cela lui accorder de ne pas tenir compte du peuple roumain, parce qu'il s'occupe de l'architecture de la maison germanique de l'Est. A la vérité, c'est pour d'autres motifs, que j'ai signalés dans les pages 4—6 et 36—67 de notre brochure („Noui Cercetări etc.").

Nous voulons être agréable à M. Fritz Holzträger en changeant les mots „Théorie", „Hypothèse" par le mot „Verfahren", car cette substitution ne change rien à la question. Nous trouvons le „procédé" de Phleps aussi critiquable du point de vue scientifique que ses „exposés", que sa „théorie", et que son „hypothèse". Nous faisons cela dans l'espoir que Mr. Holzträger admettra enfin qu'un spécialiste ne peut permettre à un non spécialiste de lui prescrire l'étendue et le contenu de sa critique. Nous avons présenté, croyons-nous, au spécialiste assez d'arguments pour ne pouvoir admettre le procédé et les résultats scientifiques du chapitre II, p. 13—30, de l'oeuvre de M. Phleps. Sapienti sat.

Dans sa lettre du 27 Janvier 1937, le dr. Hans Wühr, de l'article duquel nous sommes occupé dans nos „Noui Cercetări . . .", p. 6—7 et 37, a précisé son point de vue de la façon suivante: „Ich habe in

meiner seinerzeitigen Besprechung Ihrer anderen Schrift keineswegs die Absicht, den rumänischen Ursprung der Holzkirchen in Zweifel zu ziehen. Ich wollte nur auf das Problem des Ursprungs überhaupt hinweisen, da es mir scheint, daß jede Nation etwas Gewordenes ist und daß der Prozeß dieses Werdens aus vielen Komponenten zusammengesetzt ist, unter denen möglicherweise auch eine germanische zu finden wäre. Ich bitte Sie, mir zu glauben, daß nicht nationale Eitelkeit mich zu dieser Vermutung führt, sondern einfach zahlreiche Erfahrungen, die ich als Siebenbürger in meiner Heimat gemacht habe. Ich glaube, daß die rumänische Volkskunde und Volkskunst uns letzten Endes mehr Aufschluß wird geben können, wenn sie so reich und weitgreifend untersucht sein wird, wie sie es verdient. Es tut mir oft leid, daß ich aus meiner siebenbürgischen Heimat ausgewandert bin und mich an jener Arbeit nicht mehr beteiligen kann, aber mit um so größerer Liebe nehme ich teil an den Ergebnissen von Forschungen, wie Sie sie betreiben."

*

Après avoir discuté le point de vue de nos trois contradicteurs, voyons maintenant le nombre incomparablement plus grand — 18 en tout — de savants qui sont d'accord avec nous.

Le *Dr. Linus Birchler,* professeur d'histoire de l'art et d'archéologie à l'École Polytechnique de Zürich, écrit dans le journal „*Neue Zürcher Nachrichten*", 33. Jahrgang, Nr. 214, 1. Blatt vom 14. September 1937: „Die interessanteste und umfangreichste Gruppe von Holzkirchen findet sich jedoch bei den Siebenbürger Rumänen. Sie wurde bis jetzt von der Forschung fast gar nicht beachtet." „Die Kenntnis dieser rumänischen Holzkirchen verdankt man zur Hauptsache dem Strzygowskischüler Prof. Coriolan Petranu an der Universität Cluj (Klausenburg), der sich in einer Reihe guter und gründlicher Publikationen mit ihnen befaßt hat. Deutsche, schwedische und französische Forscher haben der These Petranus, die die Kirchen (mit Ausnahme der Türme) als typisch rumänische Kunstleistungen wertet, im Wesentlichen zugestimmt, während madjarische und ukrainische Gelehrte gegenteilige Meinungen vertraten. Man wird aber wohl der ersten Gruppe und Petranu selber Recht geben müssen. Diese Holzkirchen sind charakteristische rumänische Leistungen, von ländlichen Zimmerleuten ausgeführt und im Innern von ebenso ländlichen Malern direkt über die Blockwände hinüber

mit religiösen Szenen von nicht minder rustikaner und origineller Haltung bemalt." „Was aus diesen Anregungen geworden ist, muß freilich als etwas typisch Rumänisches bewertet werden." Dans sa lettre du 18 Novembre 1936, le même professeur écrit: „Eine ganze unbekannte Welt haben Sie da erschlossen." „Ich bin fest überzeugt, daß sie die Entwicklung durchaus richtig darstellen, und es gereicht mir zu besonderer Befriedigung, daß Paul Clemen und Rudolf Hönigschmid, die ich besonders schätze, unter den Forschern sind, die sich bereits in der Presse an Ihre Seite gestellt haben."

Dr. habil. M. Block, de l'Institut Sud-Est européen de l'Université de Leipzig, écrit dans la revue „*Leipziger Vierteljahrsschrift für Südosteuropa*", Jahrgang 2, Heft 1, Seite 80, April 1938: „Petranu ist der beste Kenner der Siebenbürgischen Holzbaukunst und als Professor für Kunstgeschichte an der Universität Klausenburg (Cluj) durch sein landeskundliches kunsthistorisches Wissen berufen, ein maßgebendes Urteil über Verbreitung, Herkunft und bodenständiges Wesen der rumänischen Volkskunsterzeugnisse abzugeben." „Man wird durch die aus nationaler Notwehr geschriebenen und von hier aus zu verstehenden Arbeiten Petranus — er zieht 51 Besprechungen, davon 29 ausländische, in 43 Zeitschriften verstreute Artikel an — überzeugt, daß der siebenbürgische Holzkirchenbau rumänisch ist. Die Verbreitung dieser Holzkirchen ist auf einen kleinen Kulturraum beschränkt, der als ein ausgesprochenes Übergangsland zu bezeichnen ist, in dem zwei Kulturströmungen zusammentreffen: Westen und Südosten. Ohne die Frage der Kontinuität oder die der Einwanderung der Rumänen in Siebenbürgen zu berühren, kann man sagen, daß der Holzkirchenbau, trotzdem das älteste Bauwerk aus dem Bezirk Bihor vom Jahre 1692 stammt, uralt ist und daß die Rumänen diejenigen sind, die diesen bis in unsere Tage gepflegt haben." „Ob dieser Holzbau nun auf die Gepiden zurückgeht, wie das H. Phleps in seiner „Ost- und westgermanische Baukultur" (Berlin, 1934) plausibel machen will, oder ob er autochthon ist, ob das Material die Form bedingt, diese Fragen sind noch offen." „Petranu hat seinem Volk einen großen Dienst erwiesen und uns Mitteleuropäern neue Erkenntnisse vermittelt."

Dans la revue „*Südostdeutsche Forschungen*", München, 1938, Heft 2, p. 186—187, publication du „Südostdeutsches Institut" de l'Université de Munich nous lisons: „Der Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Klausenburg, Professor Petranu, bekannt

durch seine zahlreichen Veröffentlichungen über die Holzbaukunst der Rumänen, hat sich durch die allerdings heute schon sechs Jahre zurückliegende Herausgabe des Bilderwerkes über die Holzkirchen des siebenbürgischen Bezirkes Bihor ein neues Verdienst erworben. Als Schüler J. Strzygowskis, der ja zuerst die Bedeutung des Holzbaues in Ost- und Südosteuropa erkannte, hat Petranu den siebenbürgisch-rumänischen Holzbau zu seinem Spezialforschungsgebiet gemacht. Seine Studien ließen ihn zur Auffassung gelangen, daß die rumänischen Holz-, namentlich aber die Kirchenbauten autochthone Kunst seien, eine Ansicht, die er durch zahlreiche scharfsinnige Argumente belegt. Daß die — übrigens künstlerisch überraschend hochrangige — Kunst des Holzkirchenbaues in den letzten Jahrhunderten fast ausschließlich die Domäne rumänischer Baumeister war, dürfen wir mit Petranu ohne weiteres annehmen, ebenso, daß der Einfluß der siebenbürgisch-rumänischen Holzbaukunst auch auf die benachbarten Gebiete Ungarns und der Ukraine ausstrahlte; dagegen dürfte ein abschließendes Urteil über die Einflüsse, die ursprünglich die Eigenart des siebenbürgisch-rumänischen Kirchenbaues bewirkten, in den nächsten Jahren noch nicht zu gewinnen sein. Bei dem kurzlebigen Werkstoff — die älteste der 1274 Holzkirchen in Siebenbürgen stammt aus dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts — steht die exakte Forschung vor ungleich größeren Schwierigkeiten als beim Steinbau. Hier kann nur das Publizieren des in Westeuropa noch kaum bekannten Materials und das Zusammentragen von Argumenten, wie es Petranu tut, allmählich die Hypothese durch die gesicherte Erkenntnis ersetzen." „Er gelangt zu der Feststellung, daß die außerrumänische Fachwelt seiner Ansicht sowohl über die kunsthistorische Bedeutung als auch über die Bodenständigkeit der siebenbürgisch-rumänischen Holzkirchenbaukunst weitgehend beigetreten ist," „gibt unparteiische Urteile deutscher, französischer, schwedischer und tschechoslowakischer Rezensenten im Auszug, die sämtlich sich lobend über Petranus Verdienste über die Erforschung der siebenbürgisch-rumänischen Holzbaukunst aussprachen."

Le journal „*Prager Presse*" du 23 Mars 1937, p. 8, donne l'appréciation suivante: „Der Kunsthistoriker der Universität Cluj Coriolan Petranu, sicherlich der beste Kenner der siebenbürgischen Kunst, wird immer wieder gezwungen, gegen teils böswillige, teils der Unkenntnis entspringende falsche Zuschreibungen eine pole-

mische Stellung zu beziehen. Daß er solche Gelegenheiten benützt, um unser Wissen um die siebenbürgische Kunst durch neue Forschungsresultate zu erweitern, ist nicht hoch genug anzuschlagen. Auch hier, in den „Neuen Untersuchungen und Würdigungen der Holzbaukunst Siebenbürgens" weist er auf bisher ganz unbekannte Zusammenhänge zwischen der tschechoslowakischen Architektur und der Holzarchitektur seiner Heimat hin. Er zeigt, daß der Kirchturm mit Galeriehelm und Ecktürmchen, den die madjarische Kunst als ureigenste Schöpfung ausgeben möchte, aus Westeuropa stammt und daß zwischen solchen Holztürmen und den spätgotischen Türmen bei uns, wie etwa beim Neustädter Rathaus und dem Grünen Turm in Pardubice eine nahe Verwandtschaft besteht. Seine Beweisführung für die Autochthonität der siebenbürgischen Holzbaukunst ist im übrigen so überzeugend, daß man seiner Schlußfolgerung, die einen madjarischen Einfluß auf die Holzbaukunst Siebenbürgens abweist, nur zustimmen kann."

La revue „*Zprávy památkové péče*", I, 2, p. 11, Prag, 1937: „Außer dem kunstgeschichtlichen Material, das von Dr. Petranu, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Cluj, gesammelt und veröffentlicht wurde, um die große Teilnahme Rumäniens und besonders Siebenbürgens in der Geschichte der Volksbaukunst Zentraleuropas zu beweisen, ist interessant vom Standpunkte der Denkmalpflege die große Heranziehung der madjarischen Literatur, in welcher die madjarischen Kunsthistoriker die Tatsache erwähnen, wie wenig das einstige Ungarn für die Erhaltung und Konservierung dieser interessanten Denkmäler opferte. In der Polemik mit den madjarischen Kunsthistorikern benützt Prof. Petranu z. T. auch Material aus Böhmen."

K. Leonhardt dans la revue „*Der Auslanddeutsche*", Heft 11, p. 182, Stuttgart, 1937: „Vorliegende Arbeit bietet zur Forschung, über den Ursprung und die fremden Einflüsse in der Holzbaukunst Siebenbürgens, insbesonders der siebenbürgischen Holzkirchen, einen wertvollen Beitrag. Petranu setzt sich in seiner Untersuchung im wesentlichen mit den Behauptungen deutscher und madjarischer Forscher kritisch auseinander. Es sind hauptsächlich deutsche, schwedische und französische Forscher, welche die Meinung Petranus vertreten und in den siebenbürgischen Holzkirchen nationalrumänische Kunstdenkmäler sehen, die sich in diesem waldreichen abgeschlossenen Lande, unabhängig von fremden Einflüssen entwickelt haben. Dieses

Problem ist allerdings noch nicht erschöpfend behandelt worden, besonders in bezug auf die nahe Verwandtschaft zwischen der siebenbürgischen und skandinavischen Holzbaukunst. Im zweiten Teil der Abhandlung werden die Urteile madjarischer Forscher, welche in den Holzkirchen und Türmen madjarische Schöpfungen sehen, durch klare Beweise widerlegt."

Dr. František Žákavec, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Bratislava dans sa brochure „*Z Literatury o Dčinách Stavistelstvi v Starých Uhrách*", p. 12—14, se déclare d'accord avec les conclusions de notre travail „Neue Untersuchungen usw.".

„*Die Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde*", 10. Jahrgang, 1. Heft, p. 31, Prag, 1937, consacre à ce travail un commentaire de 22 lignes.

La revue „*Ungarische Jahrbücher*", Bd. XVII, Heft 4, p. 423, Berlin, 1937, publie le compte-rendu suivant: „Verfasser weist den künstlerischen und historischen Wert der siebenbürgischen Holzkirchen, ihre Originalität und ihren nationalrumänischen Charakter nach, zeigt, daß eine Reihe deutscher, schwedischer und französischer Forscher ebenfalls zu diesem Forschungsergebnis gekommen sind, und weist nach, daß die ungarischen und ukrainischen Untersuchungen, die zum Teil die Originalität gewisser Holzbauarten für sich in Anspruch nehmen, irrig (?) sind."

Louis Réau, directeur de l'Institut français de Vienne, m'écrit le 16/XII, 1936: „Votre thèse sur le caractère spécifiquement roumain de cette architecture s'appuie sur des arguments très solides et très probants et le nombre imposant des historiens d'art étrangers qui vous donnent raison est la meilleure preuve qu'elle gagne du terrain".

Cyril Merhout, président de la Commission des monuments historiques de Bohême, Prag (Státni Památkovy Úřad Pro Čechy) m'écrit dans sa lettre du 12 Fevr. 1937: „La Commission des Monuments à Prague a l'honneur de vous accuser réception de l'ouvrage „Noui cercetări şi aprecieri, etc.", qui contient en nombre considérable et présentés systématiquement beaucoup d'exemples roumains en bois". „La Commission est heureuse de vous faire connaître que son membre Dr. Wagner, a publié une recension de votre ouvrage dans le bulletin de la protection des monuments tchécoslovaques „Zprávy památkové péče" I/2, où il a pu apprécier sa haute valeur et a rendu

de grands services aux personnes désireuses de connaître à fond la littérature de cette matière chez nos voisins".

Le conseiller privé Dr. Paul *Clemen*, professeur d'unversité, écrit dans la lettre du 26/XI, 1936: „Wieviel wichtiges Material in diesen von uns viel zu wenig beachteten fremden Literaturen vorliegt. Wir haben im Kunsthistorischen Institut über ihre Arbeit gesprochen, die auch mein Nachfolger und junger Kollege Stange sehr wertvoll fand".

Dr. *Paul Ganz*, professeur à l'Université de Bâle, président du XIV-e Congrès international d'histoire de l'art dans sa lettre du 17/XI, 1936: „J'ai lu avec beaucoup d'intérêt le compte-rendu sur l'étude de l'architecture en bois de Roumanie et je vois avec sympathie comme vous défendez votre patrimoine"

Curt R. Vincentz, éditeur et rédacteur en chef de la revue „*Deutsche Bauhütte*" dans sa lettre du 19 Nov. 1936: „Es ist eine durchaus ernsthafte Arbeit, und wir wünschen Ihnen, daß Sie dem Thema weiter Ihre Aufmerksamkeit schenken können. Ich habe selbst gelegentlich in anderen Arbeiten über die große Bedeutung der thrakischen Zimmerleute bei den Feldzügen Alexanders des Großen darauf hingewiesen, wie gerade dieses große Waldland Ihrer Heimat schon in der früh-kriegerischen Zeit durch die Ausbildung der Zimmerleute wertvoll gewesen ist".

Ant. *Matejček*, professeur à l'Université de Prague, dans sa lettre du 27/XI/1936: „Eins ist mir aber klar, daß man nur auf Grund einer objektiven Forschungsmethode, die Sie in Ihren Arbeiten immer verwenden, die schwierigen Probleme der sogenannten Volkskunst lösen kann".

Dr. *Hans Hildebrandt*, professeur d'histoire de l'art à l'École polytechnique de Stuttgart, dans sa lettre du 27/XI/1936: „Die Holzkirchen sind ja ganz prächtig und scheinen sich auf reizvollste Weise der Landschaft einzufügen". „Bei meinen Studierenden erregen diese unbekannten Bauten und Wandmalereien usw. lebhaftestes Interesse".

Dr. *Hans Hoffmann*, docent d'histoire de l'art à l'Université de Zürich, dans sa lettre du 2/II/1937: „Wir Schweizer schöpfen besondere Anregungen aus ihnen, haben wir doch auch unsere Holzkirchen, die allerdings noch nicht systematisch bearbeitet sind".

Joaquin *Sainz de los Terreros*, architecte, dans une lettre du 10/V/1938 nous dit: „Je trouve que cette architecture des petites

églises en bois est peut-être la manifestation la plus intéressante du vrai art architectonique autochtone de votre pays".

*

Après les exposés et les citations que nous venons de faire, le lecteur appréciera ce qui reste de la théorie magyare relative à l'architecture de bois et de la théorie personnelle de M. Phleps. Il pourra faire le bilan, non seulement numérique, des 80 opinions environ favorables à la thèse présentée, et des quelques opinions contraires. Plus, revenant à notre point de départ, il saura établir quelle est celle des deux parties ayant pris part à la discussion, qui peut être accusée de subjectivisme, de passion, et de nationalisme exagéré. Si les Ucrainiens, en présence de leurs exagérations d'autrefois, sont revenus à la réalité, le fait ne peut que réjouir les hommes de science. Nous n'en dirons pas autant des savants magyars: leur persistance dans l'erreur et dans la mégalomanie ne leur confère nullement un titre de gloire.

L'occupation de Budapest par les Roumains, le Général H. H. Bandholz et les Musées de la Capitale Hongroise en 1919

Le général américain H. H. Bandholz, ancien membre de la Mission Militaire Interalliée en 1919—20 a rassemblé les souvenirs que lui a laissés l'occupation de la Hongrie par les Roumains, dans un journal assez peu diplomatique qui a été édité après sa mort par Fritz Konrad Krüger en 1932 (New-York, Columbia University Press). Le général Mărdărescu ancien commandant des troupes roumaines d'occupation en Hongrie en 1919 et ancien ministre de la guerre, a publié une réplique détaillée à ce journal dans la „Revista Infanteriei" (Revue de l'Infanterie), Bucarest, 1935, XXXIX, nos 7—8, p. 1—62. Le journal du général américain aussi bien que la réponse de son collègue roumain traitent largement la question des prétentions roumaines sur les objets qui appartenaient à des musées ou à des particuliers transylvains et qui avaient été déposés de 1916 à 1918 au Musée National Hongrois de Budapest.

Certains cercles hongrois ont exploité cette simple question de la façon la plus tendancieuse pour jeter le discrédit sur les Roumains. Ils ont présenté les choses comme si ces derniers avaient eu en réalité l'intention de dépouiller les musées de Budapest, mais en avaient été empêchés par le général Bandholz, qui intervint au nom de la Mission Militaire Interalliée. Si l'intention de voler les musées avait vraiment existé et avait pu être prouvée, elle aurait constitué une tache pour le gouvernement roumain et pour ses représentants à Budapest: on sait en effet que la Convention de la Haye interdit catégoriquement aux occupants d'une ville d'en dépouiller les musées. Comme j'ai fonctionné pendant l'occupation de Budapest en qualité de délégué du Ministère de l'Instruction Publique et que la mission de ramener en Transylvanie les objets déposés par cette province au musée de Budapest m'a été confiée, je crois de mon devoir d'apporter quelques éclaircissements sur cette question. Ce n'est pas que le général Mărdărescu n'ait répondu comme il convenait au gé-

néral Bandholz et aux accusations formulées par les cercles hongrois, mais un spécialiste en muséologie, un écrivain qu'intéresse tout ce qui concerne l'art et qui de plus, en qualité de délégué officiel, a joué un rôle actif dans la question qui nous préoccupe, peut avoir des vues différentes de celles de deux généraux qui n'étaient naturellement ni spécialistes en la matière ni habitués à écrire. Il y a plus: c'est le signataire de ces pages lui-même qui, ayant proposé au gouvernement roumain de ramener de Hongrie les dépôts des musées transylvains, s'est vu chargé de cette mission. Pour reconstituer les faits tels qu'ils se sont passés en réalité, les lecteurs que la question intéresse ont à leur disposition: 1) les rapports de l'auteur au Ministère de l'Instruction publique de Bucarest, 2) la correspondance échangée entre la Mission Militaire Interalliée et le Commandant des troupes roumaines, 3) le Journal du général Bandholz, 4) la Réponse du général Mărdărescо et enfin et surtout des faits qui sont encore vivants en ma mémoire.

Relevons d'abord les injustes accusations formulées par les cercles magyars. Il convient à ce propos de souligner que le général Bandholz n'emploie jamais les termes de „pillage" ou de „vol" lorsqu'il parle de l'action entreprise par le gouvernement roumain pour reprendre les objets déposés au Musée de Budapest. Mais les doléances adressées par les autorités hongroises à la Mission Militaire Interalliée, communiquées le 10. IX. 1919 sous le No. 315 au général Mărdărescо, accusent le représentant roumain d'avoir voulu „emporter du musée tout ce qu'il avait cru convenable d'après ses instructions particulières", „tous les objets et les documents qui relevaient de la Transylvanie" (donc non seulement ceux qui avait été confiés par cette province, mais encore ceux qu'avait collectionnés le Musée National Hongrois bien avant la guerre). Le journal du général Bandholz du 25 novembre nous informe que le cardinal primat de Hongrie lui a rendu visite pour le remercier d'avoir sauvé ses trésors qui se trouvaient dans „le musée que les Roumains ont voulu piller". Le 1 janvier (date du journal), l'ancien ministre J. Pekár a remis au général une médaille portant une dédicace du Musée National qui lui est reconnaissant „d'avoir empêché le Musée d'être dépouillé par les Roumains". Ajoutons à cela quelques échos de presse que, faute de place, nous ne pouvons mentionner in extenso: le „Nemzeti Ujság" du 28 janvier 1920 attribue au général Bandholz le mérite „d'avoir empêché les Roumains de piller le Musée"; „Uj

Nemzedék" de 29 janvier 1920 s'exprime en des termes analogues: „grâce à lui, écrit-il, les Roumains n'ont pas volé notre musée". Le „Pester Lloyd" du 31 janvier affirme qu'en apposant les scellés sur la porte du musée, „il a sauvé de la sorte les trésors les plus précieux de la nation"; la „Magyar Hirlap" du 29. VI. 1922 précise: „le général Serbesco a voulu emporter de force les trésors artistiques de provenance transylvaine afin de les transporter à Bucarest où le gouvernement roumain avait l'intention de fonder un musée de la Transylvanie".

Quelle est la source de ces graves accusations? Elles ont, à n'en pas douter leur origine dans les paroles adressées par des officiels magyars, comme le ministre Pekár et le cardinal-primat, au général américain, paroles que nous avons citées ci-dessus. Le „Magyar Hirlap" qui invoque cette source officielle n'a jamais reçu de démenti.

Voyons maintenant si ces accusations, d'abord formulées verbalement et ensuite publiées dans les journaux et dans les souvenirs du général Bandholz, correspondent à la vérité. Les documents les plus importants à ce propos sont les rapports officiels de l'auteur de cet article, auquel revient comme on l'a vu l'initiative de l'action entreprise pour ramener de Budapest les dépôts transylvains, ceux de la commission des délégués roumains et enfin la correspondance officielle échangée entre le Commandant des troupes roumaines d'occupation et la Mission Militaire interalliée. Dans le rapport rédigé en Octobre 1919 par la commission roumaine des déléguée par le Ministère de l'Instruction publique de Bucarest, on peut lire: „Le premier jour de l'occupation (4 août 1919), le Ministère de l'Instruction publique de Bucarest a reçu une proposition émanant du Dr. Coriolan Petranu, délégué pour les questions d'art concernant la Transylvanie: il s'agirait de ramener les oeuvres d'un intérêt artistique ou historique enlevées aux musées transylvains". Entre 1916 et 1919 en effet, en réponse à une circulaire du Ministère de l'Instruction hongrois adressée à tous les directeurs de musées de la Transylvanie, ces derniers se sont vus obligés d'envoyer à Budapest leurs plus précieuses possessions pour qu'elles fussent mises en sûreté au Musée National de cette ville. Le 19 septembre 1919, sous le No. 69, le Commandant des troupes roumaines adresse à la Mission Militaire Interalliée, les lignes suivantes: „Nous avons l'honneur de vous communiquer que l'intention de la délégation roumaine est d'enlever au Musée Na-

tional de Budapest seulement les objets d'art et d'histoire nationale qui ont été enlevés des territoires roumains qui appartenaient jadis à l'État Hongrois. Le directeur même du Musée de Budapest a déclaré aux délégués roumains que, dans les caves du Musée National, se trouvent plus de cent caisses contenant des objets qui ont été apportés de Transylvanie depuis 1916 — 1918 et qu'il est disposé à rendre aux Musées d'origine". Le procès-verbal établi par les délégués roumains et magyars devant le capitaine Will. Shafroth qui représentait la Mission Militaire Interalliée, constate: „Le Musée National Hongrois abrite à titre de dépôt près de 100 caisses avec les objets qui lui ont été confiés pendant la guerre de 1916—18 conformément à la circulaire du Ministère de l'Instruction Publique Hongrois". Dans une adresse du 4 octobre 1919, le Haut Commissaire de Roumanie, Diamandi, et le général Mărdăresco disent clairement: „La commission munie de la présente déclaration est autorisée à reprendre en possession les objets provenant des musées de Transylvanie et qui se trouvent au Musée National de Budapest". Le Grand Quartier Général, Bureau des opérations, envoie au Conseil des Ministres, sous les No. 4.465 du 27 octobre 1919, une adresse où il ne parle, lui aussi, que de documents et d'objets d'art appartenant aussi bien aux Musées qu'aux particuliers transylvains et qui ont été mis en dépôt au Musée national de Budapest „auquel ils n'appartiennent pas". *On chercherait en vain une mention ou une allusion prouvant qu'il s'agit d'autre chose que des objets déposés à Budapest par les musées et les collectionneurs de Transylvanie.* Ce fait est reconnue même par certains journaux magyars comme le „Magyarország" du 19. XI. 1919, le „Magyar Hirlap" du 29. VI. 1922, „8 Orai Ujság" du 19 novembre 1919. On ne trouverait pas d'avantage une seule ligne au sujet de la prétendue intention qu'avait le gouvernement roumain de fonder à Bucarest un musée de la Transylvanie avec les objets repris à Budapest. *Si ces accusations, loin d'être étayées par des preuves sérieuses, ne reposent que sur de vagues suppositions hongroises, elles constituent, du moment où elles ont été communiquées à des tierces personnes et diffusées par la presse, une calomnie à l'adresse de l'État et du peuple roumains. Or ce sont les milieux officiels hongrois eux-mêmes, parfaitement informés cependant qu'il s'agissait uniquement des dépôts transylvains non inventariés par le musée de Budapest, qui ont répandu ces calomnies afin de couvrir de blâme l'armée et l'État roumains en les présentant comme des pilleurs de musée.*

Avant d'examiner l'attitude adoptée par le général Bandholz dans cette question, il est nécessaire de faire un bref rappel des circonstances dans lesquelles s'est produite son intervention. La révolution de l'automne 1918 avait coupé tous les liens existant entre Budapest et les musées transylvains. A l'Assemblée Nationale d'Alba-Iulia, le 1 décembre 1918, la Transylvanie, en vertu du droit reconnu aux peuples de disposer d'eux-mêmes, s'était détachée de la Hongrie pour s'unir à la Roumanie. Les pouvoirs exécutifs de l'État étaient passés aux mains du „Conseil Dirigeant" de Sibiu, et, dans le gouvernement de la Grande Roumanie qui siégeait à Bucarest, deux ministres représentaient la Transylvanie. La conduite des Affaires Etrangères de cette province était aux mains du gouvernement de Bucarest. Ce dernier avait délégué à Budapest, pour toute la durée de l'occupation de cette ville par les troupes roumaines, le Haut Commissaire Diamandi, ancien ministre plénipotentiaire. Les musées transylvains étaient pour la plupart fermés depuis 1916, parce que, conformément à la circulaire déjà mentionnée, leurs objets de valeur avaient été mis en sûreté à Budapest. Après la révolution de 1918, les dépôts n'avaient pu être récupérés, parce que la Transylvanie n'entretenait plus de relations avec la Hongrie tombée aux mains des Bolcheviks. La première occasion de ramener des dépôts des musées de Budapest se présenta lorsque les troupes roumaines, après avoir défait l'armée bolchevik provocatrice, occupèrent Budapest (4 août 1919). L'auteur de ces lignes qui était alors délégué pour les arts au Ministère de l'Instruction publique, adressa le jour même un rapport sur cette question au Ministère, qui le chargea d'agir de concert avec le Grand Quartier Général pour rapporter en Roumanie les dépôts mentionnés.

Dès mon arrivée à Budapest, je mis au courant de ma mission le Haut Commissaire du Gouvernement Roumain et le Commandant des troupes d'occupation et je reçus le 9 septembre l'autorisation de réclamer au Musée National Hongrois les objets qui s'y trouvaient déposés, afin de les rapporter en Transylvanie où ils devaient être restitués à leurs véritables propriétaires. Le 10 septembre, secondé par le commandant Rădulesco, j'exposai les prétentions roumaines au directeur du musée, mais il nous éconduisit en nous prévenant qu'il ne céderait qu'à la force. A la suite des plaintes émaillées d'inexactitudes alarmantes que les milieux officiels magyars s'empressèrent d'adresser à la Mission Militaire Interalliée, cette dernière, par l'adresse 315 du 10. IX. 1919, demanda au général Mărdăresco la

formation d'une commission mixte où la Roumanie, la Mission et la Hongrie seraient représentées chacune par un délégué. Le général Mărdăresco, par son adresse du 11. IX. accepta en principe la formation de cette commission, me désigna comme délégué roumain, n'accorda à la Hongrie qu'un assistant et fixa la date à laquelle devaient commencer les travaux. Mais le 11 septembre, la Mission Militaire Interalliée changea d'attitude. Par l'adresse No. 322, elle se déclara dans l'impossibilité de se faire représenter par un délégué compétent et ajouta que tout enlèvement d'objets des musées hongrois était contraire aux intentions du Conseil Suprême. Par sa réponse No. 69 du 19 septembre, le Commandant des troupes roumaines communiqua que: „l'intention de la délégation roumaine est d'enlever du Musée National de Budapest seulement les objets d'art et d'histoire nationale qui ont été enlevés des territoires roumains qui appartenaient jadis à l'État Hongrois. Le directeur du Musée de Budapest a déclaré aux délégués roumains que dans les caves du musée national se trouvent plus de cent caisses contenant des objets qui ont été apportés de Transylvanie depuis 1916—1918 et qu'il est disposé à rendre aux musées d'origine. La simple vérification des catalogues officiels hongrois par une commission qui n'a pas besoin d'être composée de spécialistes est suffisante pour arriver aux mêmes conclusions". Cette note du général roumain détermina la Mission à déléguer le capitaine américain William Shafroth qui établit le 29 septembre un procès-verbal que nous avons déjà cité plus haut: „Le Musée National Hongrois abrite à titre de dépôt près de 100 caisses avec les objets qui lui ont été confiés pendant la guerre de 1916—18, conformément à la circulaire du Ministère de l'Instruction Publique Hongrois". Alors que nous nous rendions au Musée, le capitaine Shafroth nous a fait des observations qui trahissaient visiblement des influences magyares comme par exemple: „Il n'est pas sûr que la Transylvanie appartiendra à la Roumanie", et de fait, dans le rapport qu'il adressa à la Mission Militaire Interalliée le même jour, le capitaine soutenait le point de vue magyar: les objets en question ne devaient nous être rendus que si les musées ou les propriétaires transylvains autorisaient les délégués roumains à ramener leurs possessions et si, d'autre part, ils restituaient les reçus que leur avait délivrés le Musée National Hongrois. La Mission Militaire Interalliée, par une adresse qu'elle envoya au Haut Commissaire du gouvernement roumain déclara que „au fur et à mesure que les autorisations

parviendront et seront constatées en due forme par le Comité interallié, celui-ci pourra en autoriser la restitution aux autorités roumaines“.

Tout ce qui vient d'être exposé met clairement en évidence l'indécision et l'inconséquence de la Mission Militaire Interalliée qui intervient à un moment donné pour exiger la formation d'une commission mixte et déclare ensuite qu'elle ne peut y envoyer un délégué compètent, et que d'ailleurs tout enlèvement d'objet des musées hongrois est contraire aux intentions du Conseil Suprème. Enfin, elle se décide à envoyer un délégué et admet que moyennant la satisfaction de certaines conditions posées par les Hongrois et approuvées par le Comité, celui-ci pourra autoriser la restitution aux autorités roumaines des objets en litige.

Or ces conditions qu'imposaient les délégués magyars étaient inacceptables pour nous. C'est ce que nous nous sommes efforcés, mais en vain, de faire comprendre au capitaine Shafroth lors de la séance tenue par la Commission mixte du 29 septembre. Avant qu'on ne parvînt à rassembler toutes les autorisations dans les différentes localités situées aux quatre coins de la Transylvanie, avec les moyens de communication particulièrement défectueux dont on disposait alors, il était plus que probable que les troupes roumaines auraient quitté Budapest. Or la restitution présentait pour nous un caractère d'urgence. Il était important en effet que les Musées pussent procéder immédiatement à l'arrangement et à l'exposition des objets récupérés afin de pouvoir rouvrir leurs portes qui étaient restées fermées pendant deux ans. Mais il était facile de prévoir que, si nous ne profitions pas de l'occupation de Budapest pour ramener les dépôts, il faudrait ensuite attendre des années pour que nos musées les reçoivent, car les relations qui s'établiraient entre les deux États ne manqueraient pas d'être aussi peu cordiales qu'espacées. Et pourtant les représentants roumains étaient animés par les plus nobles intentions: ne s'agissait-il pas de servir les musées et par eux la science et la culture? De plus, il était incompatible avec la dignité d'un État d'ordre et d'autorité comme l'État roumain, qui administrait d'ailleurs depuis près d'un an la Transylvanie, d'être forcé de demander à des institutions qui se trouvaient sous son contrôle l'autorisation de leur rendre leurs biens déposés à Budapest. Le capitaine Shafroth, de même que la Mission, s'est refusé à voir que le but poursuivi par les officiels magyars était de nous infliger une humiliation d'autant plus

sensible qu'elle devait nous être imposée par nos propres alliés. Ajoutons que, par suite de l'esprit de large tolérance du gouvernement roumain, les directeurs des musées auxquels nous devions demander l'autorisation étaient presque tous des minoritaires magyars ou saxons. Les propriétaires étaient: 1. des villes transylvaines (Sibiu et Sighişoara); 2) des départements transylvains (la préfecture de Zălau); des départements sicules; 3) des institutions confessionnelles de Transylvanie, en majorité saxonnes, qui avaient voté l'union avec la Roumanie; 4. des institutions particulières transylvaines (le musée d'Alba-Iulia). On se doute bien qu'aucun d'eux n'était disposé à accorder à l'État roumain l'autorisation de reprendre les objets déposés à Budapest, alors que les communications avec cette ville étaient coupées et qu'ils s'exposaient de la sorte à des dépenses.

Le général Mărdăresco invoquait encore d'autres arguments de principe: *les réprésentants de la Roumanie* (le Haut Commissaire du gouvernement et le Commandant des troupes d'occupation) *ne pouvaient admettre le ton autoritaire employé par la Mission qu'elles ne reconnaissaient pas comme un organe supérieur investi du droit de commandement, mais seulement comme un organe de collaboration.* Le représentant roumain n'avait posé la question devant la Mission Militaire Interalliée qu'à titre informatif, pour lui permettre de constater qu'il ne s'agissait d'enlever que les objets reconnus comme la propriété des musées, des institutions et des particuliers de Transylvanie, objets auxquels le délégué roumain avait droit, même si la Mission était d'un avis contraire, comme le déclara Diamandi le 12 septembre à la séance de la Mission. D'autre part, les représentants de la Roumaine *n'entendaient pas être obligés de s'adresser, pour obtenir une approbation, à un officier inférieur* de l'armée américaine. Aussi le haut commissaire Diamandi et le général Mărdăresco déclarèrent-ils à la Mission Militaire Interalliée par l'adresse No. 234 du 4 octobre que „Le Gouvernement et le Haut Commissaire Roumain représentant ici aussi bien les intérêts de l'État que ceux des particuliers, ont adressé à la direction du Musée National de Budapest une déclaration montrant que nous assumons l'entière responsabilité de la répartition des objets. En conséquence, M. le Directeur du Musée National de Budapest est invité à les confier à la délégation que nous enverrons à cet effet". L'adresse destinée au musée précise également qu'il est question des „objets provenant des musées de la Transylvanie qui se trouvent au Musée National

de Budapest". Soulignons que ceci constituait la garantie que les dépôts seraient rendus à leurs propriétaires au lieu d'être destinés, comme l'insinuaient les Magyars, à constituer à Bucarest un Musée de la Transylvanie. En réponse aux exigences des Hongrois qui demandaient que les délégués roumains apportent l'autorisation des musées et des particuliers, on invoqua le fait que les représentants du gouvernement roumain sont qualifiés pour représenter à la fois les intérêts des institutions et des particuliers de la Transylvanie. Comme suite à l'envoi de cette note, le général Serbesco accompagné des spécialistes roumains et de l'assistance nécessaire, s'est présenté le 5 octobre à 16 heures au Musée où les officiels magyars ont refusé de leur remettre les objets réclamés. Le secrétaire d'État Jules Pekár leur a signifié par une déclaration écrite que „Les Musées de la Hongrie sont sous la haute protection du Conseil Suprême de Versailles et que pas un objets ne peut en être enlevé; par conséquent, le Musée National Hongrois refuse de remettre aucun des objets qui se trouvent dans cet Institut". Cette déclaration était en contradiction flagrante avec une autre adresse écrite par le même Pekár le 30 septembre et dans laquelle il était dit que les objets „seront remis aux propriétaires sur leur demande ou au porteur d'une autorisation légale signée par le propriétaire et contre nos quittances originales". Le refus du 5 octobre prouve que la Hongrie n'a jamais eu sérieusement l'intention de restituer les objets réclamés par le gouvernement roumain et que les conditions qu'elle avait posées n'étaient qu'un prétexte destiné à lui valoir un ajournement. La déclaration invoque en effet une décision prise par le Conseil Suprême avant le 15 septembre.[1] Les Hongrois ont refusé la restitution probablement parce qu'ils ne voulaient pas reconnaître la souveraineté roumaine sur la Transylvanie et aussi parce qu'ils s'imaginaient — bien à tort — que les Roumains voulaient former un musée de la Transylvanie à Bucarest. A la suite de ce refus, le général Serbesco remit à un autre jour l'exécution de l'ordre qu'il avait reçu.

C'est à ce moment qu'intervint le général Bandholz. Dans la nuit,

---

[1] Observons ici que la Mission Militaire Italienne a enlevé en 1919 des Musées de Vienne non seulement les dépôts qui constituaient des prétentions que le gouvernement autrichien ne contestait pas, mais encore une foule d'objets d'art de grande valeur qui étaient entrés des dizaines d'années auparavant dans le patrimoine des collections impériales. V. H. Tietze: *Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien. Wien*, 1919, p. 11.

accompagné par le colonel Loore que les officiels magyars avaient prévenu par l'entremise du colonel américain Horowitz, il apposa sur les portes du musée des scellés portant une estampille américaine, emporta les clefs du dépôt et laissa un écriteau sur lequel on pouvait lire le texte suivant: „Avis aux intéressés: Comme la Mission Militaire Interalliée a la charge de veiller sur tous les objets du Musée National Hongrois de Budapest, la clef est à la garde du président de ce jour, Général Bandholz, représentant des États-Unis. H. H. Bandholz, président pour la journée du 5 octobre 1919".

Passons à l'examen critique de l'attitude adoptée par le général Bandholz dans la question des musées. Il est regrettable que le général Bandholz, lui non plus, n'ait pas jugé suffisantes les garanties écrites données par les représentants légaux du gouvernement roumain, c'est-à-dire d'un allié. Le journal du général américain lui-même nous informe qu'ultérieurement, à la séance du 6 octobre, lorsque s'adressant aux membres de la mission — le général Mombelli étant absent — il leur demanda s'ils approuvaient ou non son procédé du 5 octobre, „il y eut une légère hésitation, avant qu'il n'obtînt une réponse", qui — si l'en croyons — fut affirmative. La garde de tous les objets renfermés dans les musées hongrois incombait-elle à la Mission Militaire Interalliée? Le général Mărdăresco a déclaré dans sa réponse que *cet organe n'en avait été chargé par personne* et que les instructions du Conseil Suprême à la Mission ne lui recommandaient rien de semblable. Dans ces conditions, *si la Mission Militaire Interalliée (sous la pression du général Bandholz) a empêché les délégués roumains d'enlever du Musée National de Budapest les objets qui leur appartenaient incontestablement, ce geste constitue un véritable abus de pouvoir.* „Rien n'autorisait à supposer que les Roumains dépouilleraient le Musée National de Budapest d'objets auxquels ils n'avaient pas droit; aussi lorsque le général Bandholz prit l'initiative d'enlever les clefs du musée et de laisser un *avis aux intéressés* portant sa propre signature, il n'a eu d'autre but que de se faire *de la réclame à bon compte.* Cela lui a d'ailleurs valu une médaille commémorative de la part du Musée National de Budapest et de délicates attentions de la part de ses amis magyars qui ont été jusqu'à accrocher sa précieuse cravache à un clou de leur musée. Pour en finir avec cette question, ajoutons que si les Roumains n'ont pas persisté dans leur décision d'enlever les objets du musée national de Budapest c'est seulement

parce que le fameux avis du général Bandholz (aux intéressés) portait le sceau des États-Unis et c'est par respect pour cet État et non par lâcheté devant le général Bandholz qu'ils n'ont pas poussé les choses plus loin et n'ont pas forcé les portes du musée“ (p. 58—60).

Peu de temps après d'ailleurs, les Hongrois semblent avoir de nouveau changé d'attitude au sujet de la restitution des objets contestés, puisque nous lisons dans le journal du général Bandholz le 27 octobre: „Les autorités du musée m'ont informé qu'il y avait dans le musée quelques armoires qui appartenaient vraiment à la Transylvanie et qu'ils étaient disposés à rendre aux Roumains. Le capitaine Shafroth est venu me voir afin de prendre des mesures pour restituer le contenu des armoires en question. J'ai évoqué la question devant la Mission et j'ai suggéré que les Roumains, ayant déjà pris tant de choses auxquelles ils n'avaient aucun droit, ne devaient pas être pressés de reprendre le contenu de ces quelques armoires qui leur appartenait peut-être en réalité. J'ai été soutenu par la Mission et les Roumains ont été informés qu'ils devraient attendre l'action de la Commission des Réparations“. Les Hongrois se sont contredits de nouveau, revenant même sur les déclarations faites le 4 octobre par le secrétaire d'État Pekár. Mais le général Bandholz n'était plus disposé à écouter le Président du Comité mixte, le Capitaine Shafroth, lui-même, qu'il avait pourtant investi de pleins pouvoirs par une adresse du 1 octobre, car cette fois, ce dernier ne réclamait plus aux Roumains ni autorisations, ni reçus. Aussi, *le général Bandholz s'opposa-t-il à la restitution des objets en litige, alors que les Hongrois eux-mêmes s'y montraient disposés* et il motiva son refus, non par une décision du Conseil Suprême, mais par un argument subjectiv.

L'abus de pouvoir du général Bandholz, ratifié ultérieurement par la Mission Militaire Interalliée, a pu retarder, mais non empêcher la Transylvanie de rentrer en possession des objets qui lui appartenaient. Son seul résultat a été d'empêcher l'État Roumain de réorganiser et de rouvrir, dès 1919, les musées transylvains, car la présence des objets retenus à Budapest était indispensable à l'execution de ce louable projet. *L'article 176 du Traité de Trianon a assuré restitution de tous les depôts de musée, qu'ils appartiennent à l'État, à des provinces, à des communes, à des institutions publiques, privées ou confessionnelles, sans qu'il soit nécessaire de présenter d'autorisations ou de reçus. Le 23 juin 1922, en qualité de délégué*

du gouvernement roumain et grâce à l'appui de la Commission des Réparations, mais sans la moindre force militaire, j'ai rapporté en Roumanie, dans un vagon contenant 78 caisses, les dépôts que les Hongrois et la Mission nous avaient refusés en 1919. Ce fait prouve éloquemment le bien-fondé de nos prétentions. A cette occasion, les Hongrois qui n'avaient cessé d'insinuer que les Roumains voulaient constituer avec ces objets un Musée de la Transylvanie, ont reçu un éclatant démenti. Le gouvernement roumain a en effet restitué — devant une commission qui en a dressé procès-verbal — tous les objets aux musées et aux institutions particulières auxquels ils appartenaient. Ces derniers ont exprimé leur profonde reconnaissance à l'État grâce auquel ils sont rentrés, sans nulle dépense de leur part, en possession de leurs biens et ils ont également remercié la Commission de s'être si consciencieusement acquitté de sa tâche. (Consulter à ce sujet les journaux „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt" de Sibiu, du 24 septembre 1922; „Aradi Hirlap", d'Arad, du 19 septembre 1922; „Ellenzék" de Cluj, du 4 août 1922.)

Le journal et mieux encore les agisements du général Bandholz mettent clairement en évidence l'hostilité qu'il a toujours manifestée aux Roumains, alors qu'il soutenait ouvertement les prétentions des Hongrois. „Malgré les sentiments d'hostilité que je nourrissais pour nos alliés roumains et l'amitié que j'éprouvais à l'égard de mes amis hongrois" ... écrit-il dans son journal le 12 novembre et, quelques jours auparavant il écrivait à propos de l'archiduc Joseph: „Bien que légalement il soit un ennemi et qu'il se soit exprimé de la sorte au sujet d'un de nos alliés, je ne pouvais m'empêcher d'être de coeur avec lui et je crois que je ferais n'importe quoi pour lutter contre les Roumains". Le général Mărdăresco l'accuse d'ailleurs d'avoir à plusieurs reprises altéré grossièrement la vérité afin de venir en aide à ses amis magyars (p. 63). Les relations entre les représentants de la Roumanie et la Mission Militaire Interalliée furent „envenimées à l'extrême par le manque de tact dont à fait preuve, dès le lendemain de son arrivée, le général Bandholz" (p. 10). On s'explique ainsi qu'il ait pu donner créance aux affirmations inexactes et vexantes formulées par les Hongrois dans l'adresse qu'ils firent parvenir à la Mission. On s'explique aussi qu'il ait changé d'attitude aussi souvent que l'exigeaient les intérêts magyars, imposant pour leur complaire des conditions humiliantes à la délégation roumaine et poussant l'abus jusqu'à apposer les scellés aux portes du

musée, sans y avoir été autorisé par un ordre antérieur de la Mission ou du Conseil Suprême. Ces procédés ne pouvaient manquer de vexer profondément les représentants roumains et l'opinion publique roumaine tout entière. C'est également à lui que revient l'initiative de cette humiliante décision prise par la Mission et qui ne permettait aux délégués roumains d'avoir accès au musée que s'ils étaient accompagnés par le capitaine Shafroth (fait relaté dans son journal du 20 octobre). Dès la retraite des troupes roumaines d'occupation, le général Bandholz s'empressa de rendre les clés du musée et d'enlever les scellés. Bien qu'il ait su mieux que personne que les représentants roumains ne réclamaient que leur dû, il ne précise jamais dans son journal qu'il est question d'une restitution, laissant entendre qu'il s'agit de prétentions élevées par les Roumains sur d'autres collections. Enfin, ni lui, ni la Mission n'ont démenti les expressions de „pillage" et de „sauveur du musée" employées par la presse magyare et il n'a pas davantage corrigé le Secrétaire d'État et le Cardinal-primat de Hongrie quand ces derniers se sont servis de ce terme de „pillage". Il a donc tacitement approuvé cette propagande étrangère qu'il a même encouragée en cédant au musée un des scellés apposés par lui, comme témoignage des intentions répréhensibles des Roumains. Enfin, il a offert au Musée la cravache avec laquelle il aurait — s'il faut en croire les Hongrois — chassé des soldats roumains qui se trouvaient dans la cour du palais royal de Budapest (alors qu'ils n'étaient venus que pour voir l'extérieur et la cour du palais. Il a tout approuvé et il a accepté la médaille qui le glorifie en faisant de lui le „sauveur du musée". De pénibles incidents se sont déroulés sous le yeux des Magyars, les ennemis communs de la veille, au plus grand préjudice des bonnes relations et de la solidarité qui auraient dû régner entre les alliés", constate le général Mărdăresco dans sa réponse (voir également le journal du 21—23 octobre). Dans le mémoire confidentiel que F. Rattigan, le chargé d'affaires anglais, a adressé le 8 octobre 1919 à son ministre des Affaires Etrangères, Lord Curzon, il s'exprime dans les termes suivants au sujet de la Mission Militaire Interalliée qui se composait de quatre généraux: „le tact s'y est fait remarquer surtout par son absence. Les généraux alliés, malgré leurs nombreuses qualités, sont nécessairement sans expérience en ce qui concerne la diplomatie et le pouvoirs de l'État... Leurs vues dépendent naturellement dans une large mesure d'éléments qui sont des ennemis déclarés des Rou-

mains. La plupart de leurs agents sont des Magyars. Comme ces derniers ont observé que les rapports hostiles aux Roumains étaient acceptés, ils en ont présenté de plus en plus violents. Il serait bon de remplacer ces quatre généraux par un haut fonctionnaire civil qui représenterait la conférence". C'est au général Bandholz et à ses observateurs que ces remarques de Rattigan s'appliquent en premier lieu.

Quelques mots maintenant sur le Journal du général américain Bandholz. Les parties où il est question du musée sont exposées de façon superficielle et tendancieuse. Le journal se compose de notations quotidiennes dont la plupart n'ont pas été vérifiées personnellement (telles sont par exemple les affirmations contenues dans la lettre du Cardinal-primat hongrois de 6 octobre, affirmations qu'il serait intéressant de confronter avec les lignes publiées par l'auteur du présent article dans son livre „Revendicările artistice ale Transilvaniei" (Les Revendications artistiques de la Transylvanie, Arad, 1925, p. 110—122). La rédaction de ces souvenirs est hâtive, semée de négligences et de vulgarités auxquelles on ne peut trouver qu'une excuse: c'est qu'ils n'étaient pas destinés à la publicité. Il a fallu que le revisionniste Krüger viole la volonté de son ami défunt pour faire paraître ce journal, espérant ainsi servir la cause magyare et peut-être aussi poussé par des motifs plus intéressés (p. 63). Quant au contenue même de ces mémoires, il a été critiqué et rectifié comme il convenait par l'homme qui était le plus désigné, c'est-à dire le général Mărdăresco. Il est même bien regrettable que sa Réponse roumaine n'ait pas encore été traduite dans une langue de diffusion mondiale.

Citons pour finir un extrait de cette Réponse (p. 57): „Les Roumains n'ont certes pas eu à se louer du général Bandholz et de quelques autres de ses compatriotes, mais de là à affirmer que les Roumains n'aiment pas les Américains, il y a loin. Les Roumains en effet n'ont jamais commis l'erreur de confondre les Américains avec ce général et ceux de ses compatriotes qui ont toujours manifesté de l'hostilité à leur égard, mais ils ont toujours éprouvé et continueront à avoir la plus vive admiration pour le peuple américain qui se distingue par l'amour du travail, de l'honnêteté et de la civilisation".

L'Histoire de l'art hongrois au service du Révisionnisme

L'art et l'histoire de l'art peuvent-ils servir la cause de la révision des traités de paix? Les faits montrent que oui. Pour nous en convaincre, regardons à Budapest la Place de la Liberté; nous y voyons quatre monuments imposants, qui symbolisent les territoires perdus par la Hongrie. La Transylvanie est représentée sous les traits d'un beau jeune homme à l'agonie, que son père, un soldat (la Hongrie) ne peut sauver. Dans les magasins de Budapest, on vend des cartes postales illustrées et des poésies irrédentistes. Que représentent ces cartes? La Grande Hongrie symbolisée par un pain dont quatre corbeaux (les États successeurs) arrachent les morceaux; ou encore une carte de la Grande Hongrie: sur la Transylvanie s'étale un paysan roumain; au sud, un Serbe; au nord, un Slovaque, à l'ouest un Autrichien en bonnet de nuit. Une autre gravure irrédentiste représente un hussard hongrois rentré dans sa patrie après la guerre, qui, regardant avec douleur la carte de la Hongrie mutilée s'écrie: „Non, non, jamais!" Même l'art des jardins sert en Hongrie la cause révisionniste. A côté d'une gare de Budapest, on peut voir une carte de la Grande Hongrie dessiné avec des fleurs, et au-dessous l'inscription suivante: „Tu la veux? Travaille pour elle." Une brochure intitulée: „Notre Transylvanie" a une couverture décorée des sept cités de Transylvanie; au dessus, une magnifique porte sculptée, sur laquelle s'appuie une énorme sandale qui représente le peuple roumain. Nous pourrions donner bien d'autres exemples, et il faut reconnaître que tout cela ne manque ni d'imagination, ni de qualités artistiques.

L'histoire de l'art elle-même est souvent mise au service du révisionnisme hongrois. Non seulement les révisionnistes professionnels, mais encore les historiens de l'art qui ne sont pas au service de la propagande officielle défendent directement ou indirectement cette tendance, parce qu'elle plaît aux lecteurs hongrois; en Hongrie, un historien de l'art antirévisionniste serait considéré non seulement

comme un mauvais patriote, mais comme un traître. En feuilletant les brochures de propagande hongroises, on voit qu'elles utilisent à l'appui de leur thèse, à côté d'arguments historiques, géographiques, économiques, démographiques, des arguments empruntés à l'histoire de l'art transylvain. L'histoire de l'art est mise au service du révisionnisme; elle forge des armes destinées à faire revivre la vieille Hongrie. Ces écrits sont de deux sortes: les uns, oeuvres d'amateurs et de journalistes, couvrent les Roumains d'injures; les autres, oeuvres de savants, enveloppent la calomnie d'un manteau scientifique. Examinons quelques unes d'entre ces dernières.

Etienne Möller, dans sa brochure: „Les Monuments d'architecture hongroise", 1920, commence par affirmer, avec l'emphase magyare bien connue: la Hongrie est aux portes de l'Orient le dernier représentant de la civilisation occidentale qu'elle a servie pendant dix siècles. La Hongrie a réussi à se maintenir au niveau des grandes nations occidentales et à s'adapter au degré de développement de chaque époque. Non seulement l'esprit hongrois s'est assimilé la civilisation occidentale importée par des architectes français et italiens; mais encore il l'a développée selon le milieu, le climat et les coutumes locales; il a donné un caractère national au style gothique et au style Renaissance en Hongrie. L'influence hongroise a pénétré jusqu'à Skoplje. Aucune loi, aucun obstacle n'a empêché les minorités ethniques de la Hongrie de pratiquer leur art national. Mais seuls les Saxons et les Zipsers ont conservé et développé leur civilisation propre. Les autres ont assimilé la civilisation occidentale des Hongrois.

Par rapport à cette supériorité des Hongrois, Möller nous représente les Roumains comme tout à fait inférieurs. Le style byzantin en Transylvanie ne constituerait qu'une apparition isolée; même dans les régions où la religion orthodoxe ou uniate s'est répandue, l'auteur ne trouve aucune trace d'architecture valaque. Il ne connaît en Transylvanie que 6 oeuvres byzantines, d'époque avancée, sans grande importance, et qui n'ont exercé aucune influence; leurs auteurs sont de Macédoine, et non de Roumanie, où le style byzantin est venu de Russie. On peut deviner sa conclusion, après ces affirmations. La justice de la cause hongroise est pour lui évidente. „Le triomphe d'une culture supérieure sur la culture inférieure est un des enseignements les plus éclatants que nous ait transmis l'histoire, car il atteste la supériorité de l'esprit sur la force brutale, et nous

persuade que la destinée de l'humanité consiste en l'évolution pacifique, vers les buts les plus élevés. Cette consolante perspective ne manquera pas de se réaliser dès que seront tombées les barrières artificielles qui, durant les années écoulées, si douloureuses pour notre chère Patrie, ont entravé l'échange et la propagation des biens intellectuels".

L'homme d'Etat *Albert Apponyi* se sert d'autres arguments dans son album intitulé „Pictures of Transylvania" (1920). Il montre dans sa préface que les forces morales, culturelles et économiques conduisent un État, et que le peuple hongrois aurait à cet égard des aptitudes supérieures. Les illustrations de cet album, exclusivement magyares et saxonnes, tendent à prouver que la civilisation transylvaine a été et est uniquement magyare et saxonne. Les Roumains sont des immigrés, venus comme pauvres bergers; de leur masse, bien qu'elle fût en croissance continuelle, un petit nombre d'individus seulement s'est élevé à une forme de vie supérieure: prêtres, instituteurs, avocats. Il n'y a aucune trace de leur activité dans la vie intellectuelle du pays. Les prétentions des Roumains au gouvernement de la Transylvanie constituent donc une parfaite absurdité. Elles n'ont pu se réaliser que par la contrainte matérielle, en détruisant tous les agents naturels de supériorité morale et économique. La domination roumaine détruit d'énormes valeurs culturelles et implique une régression de la plus triste nature dans toutes les branches de l'activité publique.

A la fin, l'auteur donne deux illustrations de sujet roumain, et observe: „Ce deux photographies montrent des villages habités par les Roumains, qui vivent dans de misérables cabanes avec leurs animaux. Aucun effort de l'État hongrois n'a réussi à élever ce peuple à un degré supérieur de civilisation. Les caprices du sort leur ont donné pour un moment le gouvernement des Allemands et des Hongrois. On peut prévoir qu'un pareil peuple ne sera pas capable de jouer en permanence un tel rôle".

Cornel Divald, dans son livre „Magyarország müvészeti emlékei" (Les Monuments artistiques de la Hongrie), Budapest, 1927, englobe avec les monuments magyars ceux des Saxons, des Zipsers etc. de Transylvanie et de Slovaquie, par exemple l'église noire des Saxons de Braşov, l'église saxonne de Buz, d'autres encore, dont il donne même la photographie. Et la typographie royale hongroise a donné au livre la dédicace suivante, en première page: „Il faut imprimer

dans la conscience de tout Hongrois cultivé les illustrations et le texte de ce livre. Ici sont énumérés les trésors qui sont les preuves de la civilisation de la Hongrie millénaire. Ils montrent que la nation hongroise, aux frontières de l'Occident, s'est toujours affirmée non seulement par les armes, mais par les réalités objectives de la civilisation. Celle-ci attend donc une juste réparation de l'injustice qui lui a ravi, non seulement une terre sanctifiée par le sang, mais encore les monuments inestimables de la puissance créatrice hongroise, aujourd'hui entre les mains d'étrangers qui n'ont rien à faire avec eux". „La pierre, le bois, la couleur et la forme des oeuvres contenues dans ce livre ont appartenu à la vie de nos ancêtres; nous devons donc les considérer comme un héritage légal et une propriété spirituelle. La typographie royale hongroise . . . met ce livre dans les mains du public hongrois pour renforcer sa confiance en lui-même, et redresser l'opinion publique à l'étranger".

M. *T. Gerevich*, dans sa communication au congrès d'histoire de l'art (Stockholm, 1933), a prononcé les affirmations suivantes: „la civilisation et le talent artistique de la nation hongroise ont créé dans le bassin des Carpathes une vie artistique très mouvementée. L'art hongrois a été la dernière sentinelle vers l'Orient des styles occidentaux. Au-delà des frontières orientales de la Hongrie historique commençait déjà la steppe stérile de l'art de l'orthodoxie. Dans bien des cas la Hongrie a servi d'intermédiaire pour la diffusion des styles occidentaux vers le Nord et l'Orient". „Ses orfèvres ont été recherchés non seulement dans les pays limitrophes, mais aussi dans les pays les plus éloignés, jusqu'en Suède et en Russie". „Il serait faux d'identifier l'idée de l'art national dans le passé avec l'idée actuelle de la nation, et l'extension de celle-ci avec les formations politiques du présent". „L'idée de l'art national n'est pas toujours identique à celle de la langue nationale".

Qui connaît la mentalité magyare retrouve dans les paroles de M. Gerevich une justification théorique de la politique révisionniste; il exagère le rôle des Hongrois dans l'histoire de l'art, et déprécie en revanche l'art roumain; il affirme que les frontières actuelles de la Hongrie ne sont pas celles de son unité artistique.

L'album édité par la „Commission des monuments hongrois" et „l'Association des amateurs de livres" reproduit en photographie et décrit en quatre langues quatorze cités de Transylvanie, dont six sont incontestablement saxonnes: Braşov, Bran, Râşnov, Cohalm,

Sibiu, Slimnic. Dans la préface, aprés les déclarations coutumières sur les mérites des Hongrois dans la civilisation et l'art, on peut lire: „nous avons bien le droit d'attendre un avenir meilleur", Qu'est-ce à dire, sinon qu'on peut espérer la révision des traités? Et quel rapport y a-t-il entre la Commission des monuments et le révisionnisme? Quoi qu'il en soit, le révisionnisme, ici comme chez M. Gerevich, est plus voilé que chez d'autres.

L'art populaire est lui aussi utilisé par les révisionnistes. *Z. Sziládу*, dans un opuscule („A mi Erdélyünk", 1922) représente le peuple roumain comme un peuple préhistorique, qui se cramponne aujourd'hui encore aux coutumes et aux objets primitifs, qui commence à peine à utiliser les métaux. Les motifs des broderies roumaines sont d'origine magyare ou russe. Que trouve-t-on dans l'ethnographie roumaine?: des monnaies romaines, des étoffes serbes, des vêtements magyars, des icônes byzantines. Les dernières pages de l'opuscule réclament sans détour la révision des traités.

Apponyi et Z. Szilády, nous le voyons, déprécient le peuple roumain pour montrer qu'il est incapable de gouverner. Nous pourrions citer bien d'autres exemples de cette sorte, mais ce que nous avons vu suffit à nous convaincre que des savants hongrois d'un certain renom se sont mis au service de la cause révisionniste, et utilisent la science pour réclamer la révision du traité de Trianon. Quelle confiance peut-on avoir, au point de vue scientifique, dans les travaux de ces historiens de l'art, qui ne cherchent pas la vérité pour elle-même? Et beaucoup d'histories hongrois d'après guerre entrent dans cette catégorie. Avant d'examiner et de critiquer leurs conclusions, voyons par quels moyens ils s'efforcent de préparer le terrain pour une révision des traités à l'aide de l'historie de l'art.

Nous pourrions ici citer le proverbe: la fin justifie les moyens. Résumons les arguments et la méthode de ces savants hongrois:

1. Ils déprécient tout ce qui est art roumain, dans la Transylvanie et l'Ancien Royaume, art savant ou art populaire; ils le déclarent sans importance et sans influence.

2. Ils affirment — et c'est là une calomnie — que les Roumains ont détruit les monuments historiques qu'ils ont pris aux Hongrois; qu'ils sont incapables d'avoir une administration des Beaux-Arts.

3. Ils prônent en revanche la supériorité de l'art magyar; ils exagèrent sa valeur, son originalité, son caractère national; ils nient

toute influence roumaine sur lui. Ils se plaisent à affirmer que l'art hongrois est au niveau de l'art occidental, et qu'il a exercé son influence sur d'autres peuples.

4. Dans leurs publications, pour prouver la supériorité des Hongrois, ils n'hésitent pas à dénaturer, à falsifier la vérité. Citons quelques exemples. Pour augmenter le nombre des artistes hongrois, ils remplacent le mot de „ungarländisch" par celui de „ungarisch". Dans l'ancienne Hongrie, les habitants non-magyars étaint plus nombreux que les Magyars; mais on appliquait le principe suivant: en Hongrie, il n'y a que des Hongrois; les Roumains, les Saxons, les Serbes, les Slovaques ne sont que des Hongrois de langue roumaine, allemande, serbe, slovaque. Aussi, dans les manuels hongrois d'histoire de l'art, les oeuvres d'art des Saxons et des Zipsers les plus authentiques figurent-elles comme hongroises, ce qui constitue une injustice criante. Cette injustice continue aujourd'hui encore, alors que Saxons et Zipsers ne sont même plus citoyens hongrois. Le nom latin ou allemand des artistes est souvent traduit en hongrois, pour donner l'idée fausse qu'il s'agit de Hongrois. C'est le geai se parant des plumes du paon, procédé inconnu en Occident. Que dire des fausses attributions, toujours à l'avantage des Hongrois? Les Saxons ont joué un rôle prépondérant dans l'art savant de Transylvanie, et les Roumains dans l'art populaire: or, dans les livres hongrois, ou ils sont passés sous silence, ou leur rôle devient insignifiant.

Nous avons déjà relevé ces procédés condamnables dans plusieurs publications, et au cours des congrès internationaux de Stockholm et de Varsovie (C. f. Résumé des communications présentées au Congrès international de Varsovie, 1933, vol. II, et XIII^{e} Congrès international d'histoire de l'art. Résumé des communications. Stockholm, 1933, et Actes du Congrès; J. Strzygowski-Festschrift, Klagenfurt, 1932). L'historien de l'art saxon V. Roth les a relevés de même dans le „Siebenbürgisch - Deutsches Tageblatt", Nr. 17.415, 5/V.931.

Nous avons cité, à titre d'exemple, les arguments de cinq personnalités hongroises en faveur de la révision du traité de Trianon. Nous avons vu leurs méthodes; nous avons constaté que leurs écrits sont incontestablement tendancieux. A l'étranger, où on ne connaît pas ces questions à fond, ces écrits constituent de graves accusations à l'adresse des Roumains, et peuvent produire un effet pénible dans

la conscience de tout homme cultivé. Quant à nous, Roumains, elles nous font sourire.

Mais, puisque les Hongrois persistent à publier ces calomnies, même en langue étrangère, il est nécessaire de les examiner. Une nation, comme un individu, doit défendre son honneur; et c'est à nous, intellectuels transylvains, qui connaissons les faits, qu'incombe ce devoir. On ne peut exploiter l'histoire de l'art transylvain en faveur du révisionnisme qu'en falsifiant la vérité. Celle-ci plaide au contraire contre le révisionnisme. Un simple exposé de la situation réelle fait tomber les arguments hongrois. Ce qui est à réviser, ce n'est pas le traité de paix, mais toute l'histoire de l'art hongrois, qui se crée, avec les mérites d'autrui, une auréole mensongère. Mais laissons parler les faits.

Nous avons publié une synthèse de l'art roumain savant de Transylvanie, sous le titre: „Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen", Cluj, 1927. Les documents contenus dans ce travail réduisent à néant la plupart des calomnies hongroises. Le style byzantin cultivé par les Roumains ne constitue nullement une apparition isolée en Transylvanie; on ne le trouve pas seulement dans six monuments, comme le prétend E. Möller; il est au contraire fréquent: il se mannifeste par la coupole, le plan en tréfle, un grand nombre de peintures d'église et d'objets liturgiques. Ce serait dépasser les bornes de cet article que de rapporter tous les exemples; une partie d'entre eux est citée dans le travail dont nous parlons plus haut (p. 15—20). Nous nous permettrons d'en relever quelques lignes: Les éléments byzantins dans l'art religieux des Roumains transylvains ont été souvent signalés. L'historien hongrois Charles Lyka écrit: „L'église serbe ou roumaine se différencie de l'église réformée ou catholique. Aussi avons-nous le droit de dire que cette région a un autre caractère artistique que la plaine hongroise". D'où est venu ce style? Non de la lointaine Macédoine, mais des principautés voisines, de Moldavie et de Valachie. Depuis les temps les plus anciens, il y avait des rapports religieux et culturels entre les Roumains de Transylvanie et ceux des Principautés. Souvent des évêques, des archiprêtres, des prêtres furent consacrés là-bas; bien des fils de paysans firent leurs études dans les monastères des Principautés, avant de devenir prêtres dans leur patrie. Des prêtres de Braşov eurent souvent des missions auprès des princes. Bon nombre de princes roumains, valaques ou moldaves, fondèrent en Tran-

sylvanie des églises et des monastères ou leur offrirent des présents. Des prêtres, des moines, des artistes vinrent des principautés roumaines. Les fondateurs des églises byzantino-roumaines de Transylvanie sont pour la plupart des princes roumains. Rien de plus erroné que d'affirmer qu'on ne trouve en Transylvanie aucune trace d'art valaque. Citons quelques faits: l'église de Răşinari a été édificée en 1383 par Radu I; celle de Râşnov a été construite de même en 1384 par un prince roumain. Le plus antique monastère, celui de Perii Maramureşului, a été élevé en 1391 par Dragoş, fils du Voëvode. Dans la région de Făgăraş, le monastére le plus ancien est celui de Scorei, fondé en 1391 par Mircea le Vieux. C'est sans doute grâce aux donations de ce dernier que le moine Nicodème éleva dans le pays de Haţeg le monastère de Prislop, restauré dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle par Zamfira, fille du Voëvode Moïse, seconde patronne de l'église de Densuş. Étienne le Grand, lorsqu'il eut reçu deux cixés en Transylvanie, éleva près de Ciceu, dans la commune de Vad, une église et fonda un évêché. Les églises de Mihăeşti, près de Vad, et celle de Cetatea de Baltă, aujourd'hui saxonne, sont probablement du début du XVI^{ème} siècle. C'est sans doute Neagoë Basarab qui a élevé en 1515 une église à Zârneşti. Le même prince, ou, selon d'autres, Vlad IV le Moine a fondé l'église Saint-Nicolas, à Braşov, à qui presque tous les princes de Valachie ont fait des donations. Pierre Cercel a bâti un pronaos, le Voëvode Aron de Moldavie a terminé l'édifice, et lui a fait de riches donations. Michel le Brave a élevé des monastères à Alba-Julia, à Ocna Sibiului et à Luşărdea. Un fils ou petit-fils de Stana (fille du Voëvode Mircea le Berger), Michel Raţ a, vers 1600, bâti une église à Teiuş; le Voëvode Matei en a élevé une autre à Porceşti, en 1653. Constantin Brancovan a restauré entre 1673 et 1684 l'église de Tinăud. C'est encore lui qui a élevé en 1697 l'église de Saint-Nicolas à Făgăraş; un peu plus tard celle du monastère de Sâmbăta-de-Sus; en 1701, celle d'Ocna Sibiului. Avec l'aide de Maria Bălăceanu, fille du Voëvode Şerban, des marchands grecs de Sibiu bâtirent en 1690 l'église de Bungard.

Les noms des maîtres venus des Principautés nous sont en bonne partie connus; N. Iorga, puis M. Meteş en ont donné la liste (Meteş: „Zugravii bisericilor române“, Cluj, 1929). Il est inutile de les citer. Le style byzantin, introduit par eux, a laissé assez de traces visibles.

En ce qui concerne la valeur artistique des monuments roumains-byzantins de Transylvanie, il nous paraît utile de citer les avis ex-

primés avant la guerre par quelques savants hongrois. Le professeur Groh écrivait: „En Transylvanie, l'art médiéval et byzantin a créé des merveilles d'architecture et de peinture, qui nous seront enviées par l'étranger quand elles seront connues. . . .“. „Pour la plupart, les peintures murales byzantines sont supérieures aux latines; à côte de certaines médiocres, nous en trouvons d'admirables“. D'après Szendrei, „le peuple roumain a introduit dès le XV^{ème} siècle, par sa liturgie, un élément nouveau dans l'architecture religieuse, en particulier les formes byzantines et les constructions de bois“. Supka pensait que les monuments roumains-byzantins de Transylvanie sont pleins d'intérêt. Gyárfás écrivait que la publication des oeuvres d'orfèvrerie et de peinture des églises orthodoxes de Transylvanie ouvrirait un chapitre nouveau dans l'histoire de l'art hongrois (!).

La valeur de ces monuments et leur apparition dans des circonstances absolument défavorables nous amènent à nous poser la question suivante: quels ont été les rapports entre l'État hongrois, la principauté hongroise de Transylvanie, les religions dominantes, et les Roumains? Le peuple roumain a été méprisé et opprimé pour sa religion orthodoxe; les Roumains de Transylvanie ont été considérés comme des schismatiques et tout juste tolérés. Le concile des évêques catholiques de Buda décidait en 1279 d'interdire aux prêtres schismatiques d'élever des églises ou des chapelles, et aux fidèles d'y pénétrer. Le roi Sigismond menaçait en 1428 les fidèles de la confiscation de leurs biens s'ils faisaient baptiser leurs enfants selon le rite schismatique. Il y a eu des cas où les nobles se sont emparés d'églises roumaines ou ont empêché leur construction. Il y eut même des tentatives pour convertir la population roumaine à la religion catholique ou réformée; dans ces cas les orthodoxes perdaient leurs églises, qu'ils devaient céder aux convertis.

Avant 1848, les Roumains n'avaient pas le droit de construire des églises dans les villes. Le XVIIII^{ème} siècle constitue une exception. Les Roumains ne pouvaient entrer dans les corporations d'artistes. C'est pour cela qu'ils n'ont pas pu produire une classe d'architectes, de peintres et d'artisans. Pour montrer la pauvreté extrême de notre Église avant 1848, il nous suffira de rappeler qu'à plusieurs reprises des évêques furent contraints d'engager des objets de valeur, voire les objets du culte. N'oublions pas non plus qu'aux cours des troubles et des guerres, quantité d'oeuvres d'art ont été détruites;

que, sur un ordre impérial, le général Buccow détruisit en 1761 églises et monastères. Voilà la liberté que vante E. Möller.

Si, malgré l'oppression hongroise, les Roumains transylvains ont eu un art caractéristique, c'est là un argument éloquent contre le révisionnisme étayé sur des considérations tirées de l'histoire de l'art par nombre d'historiens hongrois. L'observation de Möller, à savoir que le style byzantin n'a pas pu l'emporter en Transylvanie sur l'art occidental ne porte pas si l'on connaît les circonstances historiques. Elle ne porte pas non plus pour des motifs artistiques. Les Roumains transylvains ont eu une architecture éclectique; ils ont eu le rôle d'intermédiaires entre le style byzantin et les styles occidentaux. Leur monuments peuvent être divisés en trois groupes; 1. purement byzantino-roumains; 2. intermédiaires entre le style byzantin et les styles occidentaux; 3. purement occidentaux. Les influences occidentales sont venues avant tout des Saxons, qui ont joué un rôle primordial dans l'art savant de Transylvanie, puis d'autres étrangers. Pour le peuple roumain des villages, les églises de bois sont caractéristiques; elles ont constitué dans le passé la majorité absolue des églises; il en reste encore 1274. Elles représentent le style du bois; à l'intérieur, on trouve des peintures byzantines; à l'extérieur, on constate quelques influences occidentales en ce qui concerne le clocher.

Les églises de bois, passées sous silence par Möller, sans doute par mépris, sont, elles aussi, une preuve du génie artistique du peuple roumain. Leur valeur, tant artistique qu'historique, est unanimement reconnue. Parmi les écrivains d'art antérieurs, nous pouvons citer Schulcz („Mitteilungen d. k. k. Central-Commission“ 1866) qui les apprécie en ces termes: „Betrachten wir zum Schluss diese Bauten sowohl in ihrer architektonischen als auch technischen Durchführung, so muss zugegeben werden, dass diese vollkommene Holzbauten in ihrer Art architektonische Kunstwerke sind.“ Il trouve leur construction très intéressante, leur voûte trés originale, leur aspect mystérieux, sérieux et gracieux. D'après lui, elles l'emportent sur celles de Norvège. Wesser les considère comme si originales, qu'il fait d'elles un groupe à part dans l'architecture de bois (Der Holzbau, Berlin 1903). Parmi les savants hongrois, Ladislas Szinte et Myskowszki n'ont eu pour elles que des mots d'admiration enthousiaste. Dans les nombreux comptes-rendus publiés sur nos travaux concernant les églises d'Arad et de Bihor nous ne trouvons à leur égard

que des expressions admiratives, que nous réunirons dans une brochure. Nous pouvons constater l'influence de leur style en Ruthénie (Podkarpatská Rus). (Cf. pp. 166—175, 195—199, 346—352 et 335—338.)

L'architecture des Roumains de Transylvanie a un caractère particulier qui la différencie de celle des Magyars et des Saxons; leurs monuments ne sont ni moins nombreux ni moins anciens (les plus vieux remontent au XII^{ème} siècle). Ils n'ont pas une valeur artistique moindre. Il ne leur manque que deux choses: la grandeur des proportions et la qualité des matériaux; ces lacunes s'expliquent par la domination hongroise. Mais elles ne diminuent pas leur valeur historique ni artistique. On ne juge pas la valeur d'une oeuvre d'art au mètre; on ne l'apprécie pas seulement par sa matière. Mr. Jean Alazard écrit dans la revue „Beaux-Arts" (29. XII, 1933): „A coup sûr, c'est cette persistance de puissantes traditions paysannes qui a empêché les villages roumains de Transylvanie d'être magyarisés; voilà ce qui a conservé aux villages roumains une originalité si prononcée à côte des bourgs saxons et hongrois. L'architecture définit la race, car il y a un art religieux roumain avec une personnalité propre et qui ne ressemble à rien d'autre. Pour nous en convaincre il suffit de parcourir la Transylvanie, dont les églises de bois sont si curieuses."

L'affirmation de Möller, que la Roumanie aurait reçu le style byzantin de la Russie montre un manque total d'information dans le domaine de l'art byzantin. Le style byzantin est venu directement, comme le prouvent les peintures les plus anciennes, celles de l'Église princière de Curtea de Argeş, (XIV^{ème} siècle), qui ressemblent, extraordinairement à celles de Kahrié Djami, à Constantinople; ce n'est qu'au milieu du XVII^{ème} siècle qu'on peut parler d'influence russe, et en Moldavie seulement.

Passons maintenant à l'art du paysan roumain. Rien de plus tendancieux que de représenter ce dernier comme quasi-préhistorique. Certes, le montagnard est primitif, mais la population roumaine n'habite pas toute la montagne. S'il était pauvre et d'une civilisation arriérée, avant l'Union, la faute en est surtout à la domination hongroise. Aujourd'hui, grâce à la réforme agraire, le paysan est devenu propriétaire; grâce aux réformes scolaires, son niveau de culture s'est beaucoup élevé. Le nombre des intellectuels roumains transylvains a tant augmenté depuis quinze ans que nous connaissons aujourd'hui un chômage intellectuel.

Ce qui frappe tous les visiteurs étrangers, c'est, avec l'unité de langue, celle de l'art populaire dans toutes les provinces habitées par des Roumains, ainsi que sa valeur. On trouve les mêmes motifs décoratifs en Transylvanie, en Valachie, en Moldavie. Kolbenheyer relevait en 1912 (Motive der hausindustriellen Stickerei) l'identité des broderies roumaines de Bucovine et de Transylvanie, bien que ces deux provinces aient toujours été séparées politiquement. Il suffit, pour se convaincre de cette identité, de feuilleter un album d'art paysan roumain. Sur les broderies roumaines, dédaignées par Szilády, nous ne trouvons que des appréciations élogieuses chez les hommes compétents.

Kolbenheyer s'exprime ainsi: „Ein unabweisliches Bedürfnis; es ist dies das Verlangen ihren verschiedenen Arbeiten nebst möglichster Zweckmäßigkeit und Dauerhaftigkeit auch einen gewissen äußeren Schmuck, eine angemessene Zier zu verleihen, und gerade auf diesem Gebiete zeigt dieselbe einen natürlichen Kunstsinn und ein angeborenes Verständnis, das in Hinblick auf die sonstige kulturelle Rückständigkeit derselben um so mehr unser Staunen, ja unsere Bewunderung erregen muß." Fl. Rómer dit que les Roumains sont restés fidèles à leurs motifs propres, extrêmement originaux. Jaronek („Art. populaire", Paris, 1931) trouve les broderies roumaines de Moldavie remarquables par leur beauté, leur composition, leur invention et leur technique. Malonyai déclare le coloris des motifs géométriques surprenant et saisissant. Dömötör dit des broderies roumaines du district d'Arad: „Par leur sens artistique et l'effet qui se dégage d'elles, elles surpassent les broderies slaves, de formes dures et monotones, et les broderies szeklers, qui malgré l'énorme travail qu'elles supposent, font moins d'effet. Elles les surpassent par leur richesse, leurs fleurs et leurs feuilles pleines de charme, leur composition artistique et leur coloris. L'harmonie de la décoration se manifeste avec une force surprenante; ces compositions sont de vrais chefs d'oeuvre. Le choix des couleurs prouve l'habileté, la mesure dictée par le bon sens. La distribution et la proportion des couleurs sont toujours pleines de goût". Dans les autres domaines de l'art populaire, nous pourrions encore citer bien des appréciations élogieuses. Jännecke écrit („Das rumänische Bauern- und Bojarenhaus", Bucarest, 1918): „auf dem Gebiete des bäuerlichen Wohnhauses Eigenartiges und Bedeutendes hervorgebracht. Der Hauptwert des rumänischen Bauernhauses besteht in der Aus-

bildung der durchaus selbständigen Zierformen, deren Reize man nicht genug bewundern kann". G. Téglás trouve dans les travaux de bois une véritable poésie, la manifestation du génie populaire; on ne copie pas servilement; chaque artisan imprime à son oeuvre le sceau de sa personnalité. T. Schmidt écrit à propos des croix de bois: „Souvent ces croix sont des chefs d'oeuvre, et l'étranger se demande avec stupéfaction où le simple fils de la nature a pris l'imagination et la dextérité avec lesquelles il exprime parfois tout un monde dans une croix sculptée". Lucien Romier disait dans „Le carrefour des empires morts", Paris, 1931: „La plupart de ces costumes étant faits à la maison, on y voit la preuve d'un génie particulier de la paysanne des Carpthes et de son goût inné pour l' élgance . . . L'intérieur même des maisons trahit le même souci d'arrangement". D'après H. Focillon, l'art populaire roumain est resté fidèle à des formes très anciennes, mais ne se répète pas, parce que les artistes paysans sont poètes. „Placé entre une région de surcharge et de lourdeur, il conserve cette tonalité qui ne se définit pas — le goût, et dans la gaîté la plus allègre, dans l'expression la plus inventive, le génie de la mesure et le secret de contenir sa facilité" — „le paysan, la paysanne, artisans des chefs d'oeuvre, répandant autour d'eux leur immémoriale jeunesse, leur besoin de mêler la beauté à la vie, apparaissent non comme des rêveurs de peuplades, mais comme des exemplaires d'humanité forte et fidèle, debout à travers le temps". „Telles sont les aptitudes éternelles de la race" (La Grande Roumanie, édité par „l'Illustration", 1929). De même J. Alazard loue dans l'article cité plus haut „le sens esthétique du paysan roumain dans l'arrangement de maisons de bois, l'élégance des vêtements, où les couleurs s'harmonisent heureusement".

Nous avons évité de citer les savants roumains; nous avons de préférence reproduit les appréciations d'étrangers impartiaux, et surtout de critiques hongrois d'avant la guerre.

Cet art populaire, si remarquable, a influencé les Slaves du Nord, du Sud et de l'Ouest, et, en Transylvanie même, les Saxons et les Magyars. C'est ce que reconnaissent des savants hongrois tels que Malonyai et Kós, ou saxons tels que Brenndörfer, Orend, Schullerus. Dans l'art populaire, les Roumains de Transylvanie surpassent les Hongrois et les Saxons; leurs produits sont plus nombreux, plus archaïques, plus artistiques; ils ont eu plus d'influence; ils ont été

moins contaminés par la grande industrie et l'art des classes supé rieures.

Les craintes et les prévisions exprimées en 1920 par le comte Apponyi ne se sont pas réalisées. Non seulement la domination roumaine n'a pas détruit les valeurs culturelles, mais encore elle les a renforcées. Nous pourrions le prouver par les faits: création de chaires, d'instituts et des séminaires à l'Université; enrichissement de ceux qui existaient déjà (la seule Bibliothèque de l'Université de Cluj s'est enrichie en 14 ans de 198.376 volumes). Mais restons dans le domaine des arts plastiques. Aucun monument historiques n'a été détruit. Au contraire, la Commission des monuments historiques (cf. les publications de cette Commission) les a conservés et restaurés. Les édifices des Saxons et des Magyars, églises, châteaux, sont restés en leur possession, et ne sont donc point tombés dans des mains étrangères. Même les monuments politiques modernes des Magyars sont restés presque tous intacts. Les plus importants sont: la statue de Mathias Corvin à Cluj, celle des Kossuth et des 13 martyrs à Arad, celle de Wesselényi à Zălau. La première et la dernière sont restées en place; celles d'Arad ont été démontées par des spécialistes et mises en magasin sans souffrir aucune dégradation; elles représentaient pour le peuple roumain le triste souvenir de son oppression. Le peuple roumain s'est montré plus tolérant que d'autres peuples de vieille civilisation, tels que les Français ou les Allemands. Ni une bibliothèque, ni un musée n'ont été supprimés: ils ont été au contraire enrichis; de nouveaux ont même été créés. Ainsi: le Musée et le parc ethnographique de Cluj; le Musée archidiocésain de Sibiu; la fondation Sion à Cluj (plus de 2000 gravures anciennes, tableaux, antiquités roumaines, livres anciens); le Musée de peinture Cioflec à Cluj (estimé à une valeur de plus de sept millions de lei); les musées de Năsăud, Lugoj, Băile Erculane, Vidra; le musée saxon de Bistritza, et celui, magyar, de Huedin et Miercurea Ciucului. Citons encore parmi les créations nouvelles l'Opéra roumain, le Séminaire d'histoire de l'art (3800 volumes, 11.600 diapositives, 6180 photographies); l'École des beaux-arts de Timişoara; les Écoles libres de peinture de Dej et de Târgu-Mureş. Pour l'activité des musées et la vie artistique de la Transylvanie, on peut se reporter à nos articles du „Parnassus" de New-York, I, No. 5—6, II, No. 5, III, No. 7 et IV, No. 7.

Deux lois nouvelles ont été votées, importantes au point de vue artistique: 1. La loi sur la conservation et la restauration des Mo-

numents historiques, 1919; 2. La loi sur la propriété littéraire et artistique, 1924.

Mentionnons aussi les fouilles archéologiques faites par la Commission des Monuments historiques; les trauvaux d'architecture et de peinture décorative des cathédrales de Cluj et d'Alba-Iulia, des églises roumaines de Târgu-Mureş; les nombreuses statues élevées.

Nous avons laissé pour la fin les diverses affirmations des agents de la propagande magyare sur le rôle qu'auraient joué les Magyars dans l'histoire de l'art transylvain. L'étranger ne connaît aujourd'hui l'art magyar que par les écrivains hongrois. Il faudrait qu'un étranger impartial procédât à toute une révision de l'histoire de l'art magyar. On n'a pu jusqu'ici se convaincre que sur des points de détail du manque d'objectivité et des erreurs des savants hongrois. Nous avons nous-même exposé au congrès international de Varsovie, en 1933, le rôle des éléments non-magyars dans l'art transylvain; nous reprendrons cette question dans les prochains articles.

Que représentent en réalité les monuments hongrois de Transylvanie? Un art provincial, qui a adopté avec beaucoup de retard les styles occidentaux, par l'intermédiaire d'artistes étrangers; un art par conséquant sans originalité, et de valeur médiocre. On ne peut le comparer, même de loin, avec l'art autrichien, tchèque ou polonais, ni avec celui de la Valachie ou de la Moldavie. Comparons ce que les principautés roumaines ont créé dans le cadre du style byzantin à ce qu'ont réalisé les Hongrois de Transylvanie dans le cadre des styles occidentaux. Un monument roumain, quoique du style byzantin, et par conséquant soumis à une influence étrangère ne saurait jamais être confondu avec un monument purement byzantin, ou serbe, ou russe. L'église épiscopale de Curtea de Argeş, l'église des Trois Hiérarques à Iassy, bien d'autres encore, ne sont pas seulement des chefs d'oeuvre: ce sont des chefs d'oeuvre roumains. Tout est là. Les monuments magyars de Transylvanie n'ont pas un caractère national; ils se confondent avec les monuments saxons, sans les égaler, ni en valeur, ni sans doute en nombre; ils auraient pu être conçus en Allemagne ou en Autriche. Cette absence de caractère national dans l'architecture magyare s'explique d'ailleurs par le fait que la plupart des maîtres étaient étrangers. Chez les autres peuples, les artistes étrangers forment l'exception: chez les Hongrois, c'est l'inverse. Pulszky, ancien directeur du Musée national hongrois, a très justement dit, dans son oeuvre „L'Archéo-

logie de la Hongrie", Budapest, 1897: „la race magyare pure n'a jamais eu le sens des arts plastiques; le noble hongrois a toujours été un seigneur; il a su commander, être brave, faire de la politique et de l'agriculture; mais le commerce, la science, l'art et l'ndustrie, il les a laissés à la bourgeoisie, formée d'éléments immigrés et fondus dans la masse magyare" — „Les artistes de l'époque gothique, renaissance, baroque, rococo, ont été des étrangers; il en est de même aujourd'hui". Nous comprenons maintenant l'idée bizarre au premier abord de M. Gerevich: „l'idée de l'art national n'est pas toujours identique à l'idée exacte de la langue nationale" — Éber, rapporteur près de la Commission des monuments historiques de Hongrie écrivait de même dans la revue „Müvészet" (l'Art), 1909, p. 171: „ . . . C'est un fait depuis longtemps connu qu'on ne peut parler à juste titre d'une histoire de l'art magyar; en effet, dans les oeuvres d'art plastique qui sont conservées chez nous, on ne saurait trouver de traits spécifiques, caractéristiques, communs que nous puissions appeler vraiment nôtres. Avec les influences internationales venues de part et d'autre, les Magyars n'ont pas su créer quelque chose de nouveau, et exprimer par cette voie leurs caractères nationaux". — „Nos recherches portent presque sans exception sur des oeuvres dont nous devons chercher à l'étranger l'origine directe ou indirecte". Pour qu'une oeuvre d'art puisse vraiment être appelée nationale, il faut que celui qui l'exécute et celui qui l'a commandée soient du pays; il faut aussi qu'elle ait un cachet national. Pour les monuments historiques hongrois tout au plus peut-on dire qu'ils ont été commandés par des nationaux, et encore pas toujours. Dans la liste des évêques de Transylvanie, on trouve à mainte reprise des étrangers; de même dans le haut clergé et l'aristocratie. Beaucoup de familles nobles sont d'origine étrangère (Haller, Szilágyi, Teleki, Szapolyai, Thurzó, Báthory, Martinuzzi); quelques unes même d'origine roumaine (Huniade, Drágfi, Josika, Nopcsa, Barcsai, Kendefi, Majlát, Olahus, Csaki, Naláczi, Zeyk, Fiáth, etc.). On ne peut vraiment pas affirmer que les monuments que Huniade a fait élever par des maîtres étrangers soient „hongrois". Il leur manque les trois conditions nécessaires pour être considérés tels.

Les écrits hongrois commettent également à l'égard des Saxons une injustice criante. C'est le peuple saxon qui a été en Transylvanie la vraie sentinelle de l'art et de la civilisation occidentale. Ils ont contribué plus que les Hongrois à la civilisation de la Transylvanie. Ces derniers ont recueilli les fruits de leur oeuvre. Les Saxons ont

créé la vie bourgeoise et ont fait fleurir l'industrie. Les villes transylvaines sont leur oeuvre et celle d'autres Allemands. Les Saxons ont élevé le niveau culturel de la Transylvanie. Au lieu de leur exprimer leur reconnaissance, les savants hongrois englobent les monuments saxons dans l'art hongrois. Parler de l'influence des artistes hongrois à l'étranger, c'est dénaturer la vérité; il s'agit soit d'artistes saxons, soit d'autres sujets étrangers de l'ancienne Hongrie, bien rarement de Magyars authentiques. C'est ce qu'attestent les documents. Voici un exemple typique de la mentalité hongroise: H. Horváth a fait au Congrès d'histoire de l'art de Stockholm une communication dont le titre était: „Ungarische Barockgoldschmiede in Schweden". Il s'agissait en réalité d'un orfèvre saxon de Braşov, Michael Sommer, qui a travaillé en Suède, et dont on ne sait même pas s'il parlait le hongrois. H. Horváth l'a baptisé hongrois, quoi qu'il fût un pur Saxon, qui n'était même pas citoyen hongrois: La Transylvanie constituait en effet alors, au XVII^ème^ siècle, une principauté indépendante. Tout se réduit à la mégalomanie ordinaire des Hongrois, à leur méthode d'accaparer les valeurs spirituelles étrangères. Une protestation a été déposée au bureau du congrès. Remarquons encore que ni l'art hongrois ni l'art saxon ne sont purement occidentaux, surtout à l'époque de la principauté transylvaine. C'est ce qu'a reconnu Pulszky („A magyar házi ipar diszitményei, Budapest, 1879", p. 7). Dans l'art industriel hongrois, on trouve des apports orientaux importants, en particulier dans les armes, les tapis, les fichus et les étoffes, les poteries et l'ornementation en général. Quelle valeur ont donc les affirmations hongroises sur „la dernière sentinelle de l'art occidental, la puissance créatrice hongroise, le caractère national, l'influence de l'art hongrois à l'étranger"? (Cf. pp. 133—142.)

Nous avons vu à quels procédés recourent les historiens de l'art révisionnistes; ils nous diffament, et cherchent à entourer l'art hongrois transylvain d'une fausse auréole. Leurs accusations et leurs arguments sont faibles, et ne résistent pas à une critique objective, à un exposé impartial des faits. Leurs écrits sont tendancieux, et visent à une propagande politique. Ils donnent une pauvre idée de l'esprit scientifique hongrois. Une chose est sûre: l'histoire de l'art transylvain ne plaide pas pour la cause révisionniste, à moins qu'on ne dénature la vérité; bien au contraire, elle prouve l'oppression de naguère; elle fait ressortir le génie artistique roumain — et parle par conséquent bien haut contre la révision des traités.

L'Histoire de l'art hongrois à tendance révisionniste devant la Science étrangère

Le rôle de l'historien de l'art roumain de Transylvanie est très différent de celui du spécialiste des pays d'Occident; le premier ne peut s'en tenir au calme et à la sérénité de celui-ci, car l'étude analytique ou synthétique et l'exhumation du passé artistique doivent être sans cesses interrompues par des rectifications, des démentis, des discussions ou des polémiques avec les spécialistes budapestois, en faveur de la vérité qu'ils travestissent. L'historien de l'art roumain se trouve donc sans cesse victime de ces agitations et de ces luttes. C'est à juste titre que l'éminent chroniqueur Dragoş Vrânceanu, docteur ès-lettres, écrit dans le journal „Curentul" (22 juillet 1936): „Il est indubitable que dans ces efforts pour pulvériser le mensonge s'usent des forces qui pourraient être employées à la recherche proprement dite. Mais ce n'est pas nous les coupables d'un destin qui ne peut pas ne pas enflammer notre passion pour la justice." Il est sans cesse besoin d'une „police des délits de la science magyare au détriment des Roumains".

Nous sommes convaincus depuis longtemps que le but de la lutte chez nos adversaires n'est pas la découverte de la vérité scientifique, mais un objet de nature politique, parfois déguisé, le plus souvent ouvertement avoué, à la confusion de la science objective. Si l'historien hongrois réputé M. Marczali a reconnu *(Histoire et Historiens depuis 50 ans,* Paris, 1927, p. 217, 213) que l'histoire hongroise a perdu pendant la guerre son sens de la justice et qu'au lieu des armes de la critique elle use d'armes politiques („en ce domaine aussi, c'est l'esprit de réaction qui triomphe"), si le chef reconnu de l'école historique en Hongrie M. J. Szekfü trouve que le service du révisionnisme est compatible avec la science, pourquoi les historiens de l'art magyars seraient-ils d'un autre avis? De fait, eux aussi travaillent indirectement, sans scrupule sur le choix des moyens, à la résurrection de la Hongrie d'antan.

Pour le lecteur étranger, le contraste, ou mieux la contradiction,

est frappante entre la théorie et la pratique en histoire hongroise. Ainsi nous lisons dans la revue „Magyar Szemle" de 1928, p. 80, les judicieuses appréciations suivantes: „Les voies et les fins de la science et de la politique sont opposées. La science cherche la vérité, la politique veut assurer le sort du pays par tous les moyens en son pouvoir. La science ne craint pas de renverser les préjugés enracinés depuis des années ou des siècles, la politique ne voit que son but pratique et, pour y atteindre, elle foule aux pieds souvent sans remords les exigences morales de la justice". Or c'est dans la même revue que nous trouvons l'article de M. J. Szekfü intitulé: *La révision du traité de Trianon et l'historiographie* (1931, p, 329). Quel contraste! Quel contraste aussi entre la maxime de l'historien hongrois M. Hóman: „La nation n'a pas à redouter la vérité, tandis que de passer la vérité sous silence, même si cela conduit à de fallacieuses illusions qui flattent l'amour-propre, équivaut à la négation de la moralité et à la trahison de l'idéal national qui est fondé sur elle" *(A magyar történetirás új útjai*, Budapest 1932) et d'autre part la syntèse de l'art hongrois et transylvain telle que la conçoit M. T. Gerevich, pleine de ces illusions fallacieuses.

Tant que ces illusions, avec les espoirs trompeurs qui s'en nourrissent, demeurent dans les publications magyares, le tort causé aux autres peuples est encore négligeable; mais dès qu'elles sont présentées à l'aréopage scientifique étranger et qu'elles lèsent le patrimoine artistique d'autres nations, elles deviennent hautement condamnables. Le délire des grandeurs, comme les autres manies, ne se punit pas: tout au plus provoque-t-il parfois certains sourires; mais la violation de la vérité est intolérable, et quand elle porte préjudice à autrui elle ne mérite plus aucun pardon.

Plus nous approfondissons l'histoire de l'art roumain de Transylvanie, plus nous nous convainquons que divers moyens ont été sciemment mis en oeuvre par les maîtres hongrois pour opprimer l'art savant roumain; et plus nous examinons l'historiographie hongroise de l'art transylvain, plus nous relevons d'injustices envers les Roumains, comme aussi envers les Saxons. La situation de fait a été souvent présentée sous de fausses couleurs, dans le dessein de mieux montrer la prétendue supériorité hongroise; c'est ainsi que l'art roumain, par exemple, a été à peu près exclu des manuels et des albums ayant pour sujet l'art dans la Transylvanie d'autrefois; les objets d'art roumain ont été bannis des musées de province, ou bien

on laissait dans l'ombre leur origine, quand on ne leur appliquait pas l'étiquette hongroise; à plusieurs reprises les monuments de l'art saxon de Transylvanie ont été incorporés à l'art national hongrois grâce à une astucieuse définition de la nation magyare. Après la guerre l'historiographie hongroise de l'art a naturellement multiplié ses excès: avant la guerre, en effet, les historiens de l'art hongrois les plus autorisés avaient nettement et sincèrement reconnu qu'*il n'existe pas d'art national magyar,* et même çà et là il nous arrivait de recontrer une parole d'admiration à l'adresse de l'art roumain; depuis la guerre la situation est totalement changée, l'existence d'un art national hongrois est devenu article de foi et toute diffamation de l'art roumain est bienvenue. Conséquemment l'art d'autres peuples et en particulier celui des Saxons, en dépit des quelques exceptions louables de jadis, est annexé à l'histoire de l'art hongrois, et la mosaïque criarde ainsi obtenue est décrétée parfaitement une et homogène par les plus compétents des historiens hongrois. La vérité scientifique des savants hongrois d'avant la guerre n'est plus celle des révisionnistes d'aujourd'hui: ils ont changé tout cela.

Pour rétablir les faits à la suite de ces tentatives audacieuses, il nous a fallu restaurer dans leurs droits les propriétaires légitimes, non seulement les Roumains mais aussi les Saxons transylvains, et démasquer les usurpateurs du patrimoine spirituel des autres peuples. C'est dans ces conditions qu'après plusieurs mises au point dans des monographies est née notre étude: *L'histoire de l'art hongrois au service du revisionnisme,* parue dans la „Revue de Transylvanie" en 1934 (numéro I). La révélation de toute la série d'injustices commises par l'historiographie hongroise d'après guerre a trouvé un écho dans notre pays et à l'étranger; pour une part elles étaient déjà connues auparavant et plusieurs journaux et revues avaient blâmé les procédés hongrois; des savants étrangers ont fait de même dans des lettres adressées à l'auteur. Il est remarquable qu'*il ne se soit trouvé aucun spécialiste étranger pour prendre la défense des Hongrois.* Parmi les Hongrois en service commandé, M. T. Gerevich a répondu, non pas par des arguments mais par une attaque personnelle, dans une notice en hongrois de la revue „Magyar Szemle", au lieu d'exposer ses raisons dans une langue de grande circulation afin que la critique internationale compétente pût se pronocer définitivement entre l'accusation et la défense. On devine pourquoi la réponse de M. Gerevich ne pouvait pas paraître dans une des gran-

des langues civilisées. Au surplus, la réplique de l'auteur de ces lignes, aussi minutieuse que possible, ne s'est pas fait attendre. Mais la discussion n'en est pas restée là: „So d'Ouden songen, so pepen de Jongen" (Comme ont chanté les vieux, les jeunes ont sifflé), dit le proverbe flamand illustré par Jordaens. Prenant la défense de son maître un jeune chercheur hongrois en arrive à recourir à des moyens inadmissibles et peu honorables, comme de reproduire l'opinion de tierces personnes afin d'avoir quoi combattre; il a reçu la leçon méritée dans la jeune et vivante revue roumaine de Cluj, „Gând Romȃnesc", de février 1936. Le manque de scrupules de certains, cachés sous des pseudonymes, ou d'un autre qui place sa responsabilité personnelle sous le couvert d'interviews, ne mérite pas d'être pris plus longtemps en considération. Retenons simplement qu'on a fait dévier le débat faute de bons arguments.

Les travaux hongrois d'histoire de l'art à tendance révisionniste, chacun pourra en convenir et nul ne nous accusera d'exagération, ont piteusement échoué. Des débats plus anciens, comme dans le cas de Munkácsi (Lieb), de Dürer, des frères de Clussenberch, ou plus récents, comme les discussions autour de la nationalité de Liszt ou de M. Eggerth, ont contribué, en dehors de nos propres exposés, à la réserve de l'étranger en matière d'histoire de l'art hongrois et ont souvent même ôté tout crédit à ces travaux. Ce n'est pas sans douleur que M. Gerevich constatait en 1927 que pour l'histoire de l'art hongrois „les deux forteresses inexpugnables sont l'opinion publique artistique française et allemande" („Magyar Szemle" 1927, p. 242). La tour penchée des constructions pseudo-scientifiques du révisionnisme hongrois menace ruine de plus en plus, même et surtout depuis qu'on tente de lui donner de nouvelles fondations. Mais laissons plutôt la parole à quelques spécialistes étrangers qui ont pris position dans la question qui nous occupe.

M. *Paul Henry*, professeur à l'Université de Clermont-Ferrand, écrit dans la „Revue Historique" (Paris, 1935, p. 502—503):

„L'attention du public savant sera peut-être plus attirée encore par l'article de M. C. Petranu (L'histoire de l'art hongrois au service du révisionnisme), où l'auteur s'élève avec raison contre les déformations que des intentions de propagande font subir parfois à la recherche scientifique. Notre époque a vu malheureusement se développer un peu partout un état d'esprit qui veut assigner à l'histoire, non la poursuite désintéressée de la réalité, mais la vérifi-

cation de certains principes posés a priori, d'ordre racial ou national, et contre lesquels on ne saurait réagir avec trop de fermeté. M. Petranu combat l'opinion exprimée par des publications hongroises récentes, qui s'attachent à découvrir une flagrante infériorité des Roumains de Transylvanie dans le domaine intellectuel et artistique, et à justifier ainsi, indirectement, les revendications magyares sur cette province. Le patriotisme est, certes, un sentiment respectable; mais il ne saurait autoriser, sur le terrain scientifique moins qu'ailleurs, des entorses à la vérité. M. Petranu, qui a passé une partie de sa vie à étudier les monuments roumains de l'Ardeal et à les faire connaître dans ses livres et ses albums, a beau jeu pour rétablir, en face de ces affirmations audacieuses, la valeur du patrimoine de ses compatriotes. On pourrait à la rigueur trouver chez M. Petranu quelque excès d'indulgence admirative à l'égard de petites, églises, intéressantes certes, mais somme toute assez humbles: il reste que leur seule présence constitue déjà une réfutation des théories incriminées; M. Petranu aurait d'ailleurs pu ajouter deux remarques à son argumentation: d'abord, par quoi, en Transylvanie, se manifeste la supériorité artistique des Hongrois? Ses monuments les plus remarquables de la province, l'un, l'Église noire de Braşov, a été élevé par des Saxons et l'autre, la belle église romano-gothique d'Alba-Iulia (Gyula-Fehérvár), par des Français. Ensuite, supposons admise non pas la valeur de la civilisation hongroise que personne ne conteste, mais sa supériorité, même écrasante, sur celle des Roumains: quelle conclusion en tirer, sinon l'illustration de l'oppression exercée depuis le XVI-e siècle par les nations privilégiées? Toute autre déduction ne serait probante que fondée sur une étude comparative avec l'art des Principautés libres — et sur ce terrain, de nombreux travaux récents montrent éloquemment que les Roumains ne craignent la comparaison avec personne".

Le Docent M. *Fr. Kovárna*, dans le journal „*Pražke Noviny*", du 5 décembre 1934, écrit ce qui suit: „On connaît assez, et pas seulement chez nous, les moyens dont use la propagande révisionniste hongroise et nul ne s'en étonne plus quand on sait qu'elle abuse de la science elle-même, si son objectivité apparente peut lui servir de paravent. Le professeur d'histoire de l'art Coriolan Petranu, lui-même transylvain, montre dans sa publication: „L'histoire de l'art hongrois au service du révisionnisme" comment ce dernier dénature la science et les faits, même les faits constatés avant la guerre par les historiens

hongrois eux-mêmes. Au début M. Petranu cite les affirmations des historiens et des auteurs hongrois, puis il révèle leur méthode, enfin il combat ces affirmations par des faits et par le témoignage des historiens étrangers". Après avoir donné de larges extraits, l'auteur du compte-rendu conclut ainsi: „Nulle part l'auteur n'a étayé sa démonstration sur des opinions roumaines, mais sur celles d'étrangers, allemands, français, et, ce qui a encore plus de portée, sur les aveux des historiens hongrois . . . Sous le poids des faits et des preuves s'est complètement effondrée la légende magyare du domaine de l'histoire de l'art, qui n'était fabriquée que pour l'usage du révisionnisme. Si l'histoire de l'art se conduit de la sorte envers la Transylvanie, elle ne se conduit pas mieux à l'égard de la Slovaquie . . .".

La revue d'art „*Uměny*" de Prague (VIII, 7, p. 343, 1935) écrit: „Les spécialistes hongrois d'histoire de l'art travaillent pour la révision . . ." „Ils falsifient la réalité. M. Petranu avait protesté au Congrès de Stockholm, deVarsovie et dans le volume d'hommage au professeur Strzygowski; M. Roth, Saxon et historien de l'art, avait fait de même. Le livre de M. Petranu: *Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen* (1927) montre que la contribution roumaine en Transylvanie est considérable . . . Les historiens de l'art magyars sont tout aussi injustes envers les monuments des Saxons de Transylvanie. Nous pouvons ajouter quant à nous que, dans leurs ouvrages ou dans leurs conférences à l'étranger, les Hongrois englobent aussi dans leur sphère les monuments de Slovaquie". L'auteur de la critique donne ensuite un long résumé.

La „*Prager Presse*" du 5 janvier 1935, sous le titre „Histoire de l'art et propagande", écrit à propos du compte-rendu de l'article déjà cité: „La science officielle des Magyars se met avec toutes ses disciplines au service du révisionnisme. De même aussi l'histoire de l'art. Elle s'est imposé l'obligation de prouver à tout prix ou, si la chose est impossible, d'affirmer à tout le moins, qu'en Transylvanie il n'existe et n'a jamais existé, de tout temps, qu'un art plastique hongrois englobant aussi l'art saxon . . . Ces affirmations sont rudement ébranlées par M. Petranu dans son article, qui s'appuie aussi sur les écrits et les aveux d'un historien de l'art aussi éminent que le Hongrois Pulszky".

M. *Henri Focillon*, professeur d'histoire de l'art à la Sorbonne, nous écrit dans une lettre du 2 novembre 1934: „Je n'ai pas lu avec

un moindre intérêt le vigoureux article où vous rendez aux Roumains de Transylvanie ce qui leur est légitimement dû, comme vous l'aviez déjà fait, avec plus de développement, dans votre étude d'ensemble sur l'art au pays des Sept Bourgs. Il y a, dans ce résumé de votre pensée, une force concise et pressante, qui emprunte à des faits indiscutables toute sa valeur démonstrative (par exemple: page 10). En passant sous silence les églises de bois, Möller est doublement antiscientifique: il méconnaît tout un ordre d'architecture dont l'importance n'est plus à démontrer après vous, mon cher collègue, et il le méconnaît pour des raisons qui n'ont rien à voir avec notre idée de l'objectivité. Quant à l'art populaire, il est bien inutile que je me dise d'accord avec vous".

Le Dr. *Karl Ginhart*, professeur à l'Ecole supérieure technique de Vienne, docent d'histoire de l'art à l'université de cette ville et rédacteur de la revue „Deutsche Kunst und Denkmalpflege" écrit dans une lettre du 5 juin 1936: „Votre polémique avec les incorrigibles Hongrois n'est certainement pas agréable pour vous. Mais vous vous acquérez par là de grands mérites à l'égard de votre patrie, mérites qui bientôt peut-être pourront vous être utiles. Vous savez combien les Hongrois sont plaisants: ils considèrent comme artistes hongrois Albrecht Dürer lui-même et, de nouveau maintenant, Franz Liszt, lequel est né de parents purements allemands et n'a appris que dans un âge avancé quelques mots de hongrois".

Le Dr. *Rudolf Hönigschmid*, président de la Commission des monuments historiques de Bohême, nous dit dans une lettre: „Quant à la publication „L'histoire de l'art hongrois au service du révisionnisme", nous vous attestons que, d'après notre opinion, elle a remédié à un besoin longuement éprouvé en touchant quelques problèmes et arguments de l'histoire de l'art en Roumanie aussi bien qu'en Tchécoslovaquie".

Enfin M-me *Charlotte Steinbrucker*, docteur ès-lettres, de Berlin, qui avait publié un compte-rendu dans les „Ungarische Jahrbücher" (XV, 2/3), compte-rendu mutilé par la rédaction, m'écrit en date du 14 septembre 1935: „Les Ungarische Jahrbücher viennent seulement de donner une petite notice sur votre étude: „L'histoire de l'art hongrois etc.", notice que je vous envoie ci-joint. Certainement, néanmoins, l'intérêt sera éveillé en faveur de votre critique et l'hypernationalisme hongrois dans ce domaine se calmera quelque peu".

Deux publications sur l'art allemand des Etats-Successeurs

C. Th. Müller, A. Fr. v. Reitzenstein, H. R. Rosemann: Die deutsche Kunst in Siebenbürgen. Berlin-Sibiu, 1934. Deutscher Kunstverlag, Krafft & Drotleff, 178 p. 8^0 de texte et 226 p. d'illustrations, 25 RM.

Cet ouvrage a été publié par le Dr. Victor Roth, pasteur évangélique à Sebeş-Alba, à qui cette tâche avait été confiée par l'Académie allemande. Ce sont les trois jeunes historiens de l'art allemand qui assument la responsabilité du texte: le premier pour la sculpture et l'art industriel, le second pour la peinture, le dernier pour l'architecture. Les introductions sont dues au prof. W. Pinder, de l'université de Munich. On nous donne dans les 62 premières pages une esquisse de développement historique; dans les 115 pages restantes les monuments reproduits sont décrits et appréciés. Les reproductions sont tirées soit des photographies propres des auteurs et de l'éditeur Roth, soit d'autres photographies. L'impression du texte est due à la maison Drotleff de Sibiu, l'exécution des planches à O. v. Holten, de Berlin: l'une et l'autre sont d'une bonne qualité technique.

Cette publication répond à la nécessité profondément ressentie d'avoir en un seul ouvrage ce qu'il y a de plus important dans l'histoire de l'art allemand de Transylvanie, tant au point de vue de la synthèse historique qu'à celui de la description et de la reproduction des monuments. L'apparition de cet ouvrage aurait été impossible sans le travail préalable, gigantesque et de toute une vie, du pasteur V. Roth, qui a le mérite considérable d'avoir rassemblé et publié ses matériaux en de gros volumes richement illustrés, dont cinq ont paru à Strasbourg et un à Sibiu. Ce difficile travail préparatoire, qui manque encore aux Roumains comme aux Magyars de Transylvanie, vient d'être suivi de la publication des trois auteurs, qui examinent en critiques tous les matériaux, en retiennent ce qui est important pour l'histoire de l'art allemand et dégagent les rapports existant entre les monuments transylvains et ceux des provinces alle-

mandes. Les auteurs sont parvenus à réduire au strict indispensable les riches séries de monuments; c'est à juste titre qu'ils ont prêté une attention particulière et donné plus d'extension à la description et à l'appréciation des monuments qu'à la synthèse de l'ensemble: en effet, l'art transylvain est dépourvu de ce développement logique et organique qu'on observe en occident, car c'est de façon à peu près ininterrompue qu'il a subi l'influence d'artistes nouveaux et de styles différents venus de diverses provinces allemandes. De fait, la première partie n'est pas une synthèse évolutive se rapportant à l'histoire spirituelle de la province, mais une esquisse du développement dans le temps de l'art ou mieux des monuments transylvains, dont les rapports avec l'art des provinces allemandes sont mis en relief. Le moyen-âge tardif est plus largement traité (25 pages) étant l'époque la plus florissante de l'art allemand de Transylvanie; la partie relative à l'art du XVII-me siècle à nos jours est assez brève, sans doute à cause du manque de publications, bien que durant cette période de nombreux artistes de l'Allemagne du sud, d'Autriche ou même du pays aient travaillé aux châteaux, aux palais, aux églises. Les publications récentes de M. J. Biró nous ont montré que toutes les grandes créations du XVIII-me à Cluj sont dues à des artistes allemands ou autrichiens; de même à Oradea-Mare et à Timişoara. L'amateur qui passe la commande a beau être magyar ou magyarisé, l'historien ne doit pas se laisser dérouter, car l'artiste allemand qui exécute n'est presque pas influencé par le premier. Ici, le mécène n'a pas de rôle influent ou décisif, comme le cas se rencontre au contraire en occident. Et c'est un fait que l'amateur hongrois n'a pour ainsi dire jamais réussi à réaliser une oeuvre d'art national avec l'aide des artistes allemands; tout au plus pourrait-on parler, comme partout d'ailleurs, d'une modeste incidence des facteurs physiques et psychologiques locaux. Peu importe donc le mécène, peu importe l'endroit où s'est exécutée la commande, il reste que la grande masse des oeuvres, même depuis la Renaissance, appartient à l'art allemand. Les recherches préalables dans les archives en vue de retrouver l'indication précise du nom des artistes ont à peine commencé; mais, même si l'on ne connaissait pas le nom de ceux qui ont exécuté l'autel et la chaire de l'église St. Michel de Cluj (Nachtigall et Schuchbauer), on pourrait admettre que ces deux ouvrages auraient tout aussi bien pu apparaître en Bavière ou en Autriche, quoique celui qui les a commandés ait été le curé hongrois Biró.

Nous ne pouvons qu'approuver les conclusions de l'ouvrage: „l'art de la Transylvanie est une partie de l'histoire de l'art allemand", en observant toutefois que cette proposition se réfère à l'art des minorités allemande et magyare et non pas à la majorité de la population de cette province, c'est-à-dire aux Roumains. Ceux-ci, en effet, ont un art complètement différent, qui se rattache à l'art byzantin, ou bien est un compromis entre l'art byzantin ou l'art occidental, ou encore est un art particulier, tel que l'architecture en bois: il était nécessaire de faire cette remarque, d'autant plus qu'il est fort probable qu'une influence allemande (saxonne de Transylvanie) s'est fait sentir sur les tours des églises de bois roumains; inversement, l'influence de l'architecture indigène en bois sur l'architecture en matériaux solides méritait aussi quelques lignes.

Très juste est la constatation que font les auteurs, après avoir montré que la Transylvanie a toujours regardé du côté de l'art étranger: c'est pourquoi la question se pose de savoir si l'on peut réussir à séparer de façon suffisamment claire l'art transylvain comme unité distincte et caractérisée de l'art allemand oriental". Dans les pays de l'est de l'Europe, l'art allemand se caractérise — d'après les auteurs — par la simplification du système et la multiplication des parties décoratives. Les auteurs admettent des „Bauhütte" locales, par exemple à Cârţa-Săsească, à Sibiu, à Cluj. A la différence d'autres spécialistes, qui cherchent sans cesse ce qui peut rattacher les oeuvres d'art transylvaines à l'Allemagne actuelle, les auteurs relèvent de préférence les rapports avec la Bohême, l'Autriche, le Zips et les ateliers allemands de l'ancienne Hongrie du nord, intermédiaires entre l'Allemagne proprement dite et la Transylvanie. A cet égard leurs indications sont le plus souvent neuves et suggestives; l'établissement des rapports et des dates a beaucoup de vraisemblance. Il ne reste plus maintenant qu'à publier des études spéciales avec toute la documentation nécessaire, stylistique et photographique.

Le calme, la sérénité, la prudence avec lesquelles est traitée la question de la nationalité des oeuvres, sont dignes d'admiration. Par exemple, toute une série d'oeuvres étudiées et reproduites dans cet ouvrage se retrouve dans les publications magyares, à titre de monuments d'art magyar: à qui appartiennent-elles en fait? Sans entrer dans aucune polémique, les auteurs soutiennent leur opinion sans aucune concession et dignement; ils les donnent à juste titre pour

indiscutablement allemandes. Afin d'éviter toute confusion, ils emploient le terme „ungarländisch-deutsch", expression où l'élément „ungarländisch" se rapporte évidemment au territoire de l'ancienne Hongrie. Dans nos travaux personnels, de même qu'au Congrès international d'Histoire de l'art de Stockholm, nous avons protesté énergiquement contre l'emploi du mot „ungarisch" au lieu de „ungarländisch"; il est en effet ridicule, sinon même révoltant, que les plus authentiques créations des Saxons transylvains, telles que l'Église noire de Braşov, les églises fortifiées, l'orfèvrerie, figurent dans des manuels d'histoire „de l'art hongrois" comme ceux de Divald, de Péter etc. On doit se féliciter de l'apparition de l'ouvrage récemment publié sous le patronage de l'Académie allemande, surtout lorsque le professeur d'histoire de l'art de l'Université de Budapest, président de la Commission des monuments historiques hongrois, vient de publier un essai de synthése de l'art des Saxons étroitement tributaire de l'art magyar et même de l'annexer sans scrupule à l'histoire de cet art.[1]

Dans l'intention d'être utile aux auteurs lors d'une éventuelle réédition de l'ouvrage, nous relèverons quelques erreurs. Les données relatives aux Roumains, p. 3 et p. 50, doivent être modifiées, car il est injuste de ne considérer ceux-ci que comme une population pastorale qui ne se serait guère mise qu'au XVIII-me siècle à construire des églises un peu plus importantes, „et non sans le secours de maîtres saxons": Or les auteurs pouvaient apprendre, dans une de nos études publiée en langue allemande sur les monuments des Roumains transylvains et parue en 1927, que toute une série de monuments en matériaux solides apparaissent chez eux dès les douzième et treizième siècles. Les données purement historiques devaient tenir compte aussi des récentes récherches de N. Drăganu et I. Lupaş. Les auteurs ne devraient pas non plus oublier que le plus grand mécène de Transylvaine, celui qui fit construire le château de Hunedoara, fut Jean Hunyade, un Roumain. La citadelle de Făgăraş, à partir de 1369 et pendant près de cent ans, a été la propriété des voïvodes roumains, et c'est le voïvode roumain Ştefan Mailat qui la reconstruisit en 1538. En ce qui concerne l'origine

---

[1] A l'auteur de cette construction idéologique, qui n'a même pas vu de ses yeux les monuments transylvains, nous avons répondu dans le journal „Patria" de Cluj, Nr. du 12 janvier 1935; un compte-rendu plus détaillé a paru dans la revue „Gând Românesc" (Pensée Roumaine), de Cluj, no. 1935. Cf. pp. 59—98 du présent volume.

et l'arrivée des Sicules ou Seklers en Transylvanie, il n'était pas permis de reproduire une opinion isolée, quand les savants magyars eux-mêmes ne sont pas d'accord sur ce point. La datation des monuments funéraires des Hunyades dans la cathédrale d'Alba-Iulia est très imprécise et risque de se confondre avec les dates des tombeaux d'Isabelle et de Jean Sigismond. Nous ne comprenons ni n'approuvons l'observation qui les concerne, à savoir que ces tombeaux „appartiennent vraiment à l'art magyar et non à l'art transylvain", car il n'existe aucun indice que leurs auteurs aient été magyars, au contraire. Un peu légère également l'allégation que: „rein ungarischen Quellen entstammt die steinerne Altarmensa in Mühlbach", alors que L. Eber a démontré que les tables d'autel de Waitzen (Vác), apparentées formellement à la premiére, sont de provenance italienne (v. Magyarország Müemlékei, III). Touchant l'inscription de la porte de la sacristie de Cluj, il est plus vraisemblable que nous avons affaire au nom du fondateur D. Clyn (Klein), qui était curé de Cluj en 1521. Caractériser le portique nord de la cathédrale d'Alba-Iulia par les mots de „renaissance nettement hongroise" est faire preuve de générosité excessive, quand les savants magyars eux-mêmes l'attribuent à des maîtres lombards. Le prince Apafi n'a joué, dans l'architecture de la citadelle de Făgăraş, qu'un rôle tout à fait secondaire, plus effacé certainement que celui de G. Bethlen. Il serait désirable qu'une édition ultérieure traitât également, en annexe, de l'art allemand dans le Banat, la Province Crishane et le district de Sătmar, ainsi que de l'art paysan. Quelques fautes d'impression déplaisantes dans les noms propres, pp. 162, 117. Enfin, il n'est que juste de noter que l'ouvrage dont nous venons de parler n'est pas la première synthèse de l'art allemand de Transylvanie: il en existe un premier essai, de M. V. Roth lui-même, en 30 pages, avec 25 illustrations, dans le volume „Siebenbürgen" paru en 1930 à Dresde.

Les quelques erreurs que nous avons pu relever ci-dessus touchant des précisions de détail, n'altèrent en rien la construction claire, logique et digne de confiance de l'ensemble de l'ouvrage. Nous nous réjouissons sincèrement de la publication de ce travail de valeur et nous souhaitons revoir ses distingués auteurs en Transylvanie, explorant cette province riche en monuments mais pauvre en historiens de l'art.

O. Schürer, E. Wiese: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn-Wien-Leipzig, Rud. M. Rohrer (1938, 272 p. de texte, 60 illustrations comprises dans le texte, 480 tableaux illustrés et une carte).

Le texte de l'oeuvre comprend l'histoire des Allemands du Zips (ancien comitat magyar de Szepes) en 22 pages, puis le développement de l'art chez les Allemands du Zips, sous la rubrique des chapitres: architecture, sculpture, peinture, art industriel (pp. 27—117). Suivent la description des monuments (pp. 117—249) et la conclusion (pp. 250—252), enfin les index.

La nécessité de l'oeuvre s'explique par le fait que les monuments étudiés n'étaient pas connus en Allemagne et que les Hongrois les incorporaient, comme ils continuent encore à le faire aujourd'hui, à l'histoire de l'art magyar, en donnant aux localités allemandes des noms hongrois. On a ainsi rendu justice aux Allemands du Zips. Et l'histoire de l'art magyar a perdu un territoire de 3800 km², glorieux et riche, qui figurait injustement dans ses annales. La Transylvanie qui est une province 16 fois plus grande que le Zips, a été détachée également de l'histoire de l'art magyar et incorporée à l'historie de l'art roumain et allemand, comme il était de tout justice que le fît la science roumaine et allemande. Il a été procédé de même avec les monuments allemands du Burgenland. Si la science allemande et celle des anciennes nationalités soumises à la Hongrie avant 1918, procèdent d'une façon semblable dans les autres régions ou les autres provinces, que restera-t-il de l'histoire de l'art hongrois? — A peu près rien!

L'auteur de ce compte-rendu a montré dans une communication au Congrès international de l'histoire de l'art, à Berne, en 1936, l'injustice criante commise par les historiens de l'art magyar, d'incorporer à leur art national l'art des peuples non-magyars de l'ancienne Hongrie (voir pp. 202, 205, 210—219 et „Begriff und Erforschung der nationalen Kunst" dans la revue „Südostdeutsche Forschungen", Münich, 1937). Si les connaisseurs étrangers de la Hongrie ancienne raillaient les Magyars, en les appelant „eine zusammengestohlene Nation" il faut se rappeler que les savants hongrois considéraient comme Magyars tous les citoyens de la Hongrie, sans tenir compte de leur langue et de leur origine ethnique; nous pourrions de même caratériser l'histoire de l'art hongrois comme „eine zusammengestohlene Kunstgeschichte".

Les auteurs disent, avec réserve, que l'historiographie hongroise

„n'est pas toujours sans idées préconçues"; ils ne polémisent pas avec les historiographes hongrois, mais ils affirment leurs droits en disant que l'art du Zips est un art „créé par les Allemands pour les Allemands" et en signalant l'oppression hongroise.

Les Allemands du Zips n'ont jamais été plus de 60.000. Ils habitent au N. O. de Košice (Kaschau, Kassa). Ils sont venus de différents points de l'Allemagne au commencement du XII-e siècle et se sont établis, dans cette région, comme colons. Leurs plus importants centres artistiques, c'était en premier lieu Leutschau (Löcse, en hongrois), puis Käsmark (Késmárk), Zipser Kapitel (Szepeshely), Kirchdrauf (Szepesváralja), Georgenberg (Szepesszombat), Donnersmark (Csütörtökhely), Pudlein (Podolin) etc. . . . Ils ont eu des relations continues avec leur pays d'origine ainsi que le prouvent, dans la plupart des cas, les manifestations de leur art qui remontent à l'époque romane et prennent fin au XIX-e siècle.

Dans leur conclusions, les auteurs font observer justement que „l'incorporation des monuments de Zips dans le tableau d'ensemble de l'art allemand ne peut modifier les traits de celui-ci; elle ne peut, au contraire, que l'enrichir d'une façon remarquable".

Cet art du Zips a subi les influences de l'art allemand de la Silésie, de l'art allemand de la Pologne de l'Est, de l'Autriche, sans compter les influences de l'art de l'Allemagne. Il a brillé d'un vif éclat à l'époque gothique, puis à l'époque de la Renaissance.

Les représentants connus de cet art sont Allemands; fort peu sont hongrois; beaucoup de ces derniers sont d'ailleurs d'origine allemande et ils s'inspirent tous de l'art allemand.

Les auteurs ont atteint leur but, en présentant les richesses allemandes, le caractère allemand de l'art de Zips, et enfin les rapports artistiques du Zips avec les autres territoires occidentaux de l'art allemand. Les sources hongroises ont été consultées par eux avec circonspection. Les auteurs ont utilisé également la bibliographie tchécoslovaque.

Le chapitre concernant le développement de l'art, dans la région du Zips, n'est pas à proprement parler l'image de l'évolution de cet art et de ses facteurs déterminants; c'est une suite, ou, si l'on veut, une accumulation de faits isolés et d'un trop grand nombre de monuments, ce qui nuit à sa clarté et à son essence.

La présentation matérielle du volume, son impression et son matériel intuitif sont satisfaisants.

CONTRIBUTIONS TO THE HISTORY OF TRANSYLVANIAN ART

Museum activities in Transylvania
1919—1929

December 1929 marked the decennial of Transylvania's voluntary union, in accordance with Wilson's principles, with the kingdom of Roumania. The celebration of the event in Transylvania on May tenth was the occasion of publishing descriptive and pictorial accounts of the accomplishment of the last ten years to show what development this province has made under Roumanian rule and what results have already been obtained. The following sketch will be confined to museum activities in the fine arts.

When the museums of Transylvania were taken over by the Roumanian government they had mostly been closed for years because of the war and the shortage of personnel and funds it involved. The larger museums had sent their treasures and some of them practically everything they possesed to Budapest. A few had received their material back again but they lacked the men and money to reinstall it. In these unfavorable circumstances the first task of the new administration was not the increase of the collections but the re-establishment of the museums in their former functions. The old personnel was retained, so far as it existed, and the vacancies filled. For a few years the government spent considerable sums merely in reinstalling and opening the museums; as a result by the end of 1922 all of them were open and provided with directors.

The representatives of Transylvania and Roumania tried at the time of the Roumanian occupation of Budapest in 1919 to get all the material deposited there. The right of the Transylvanian museums to their property was recognized but the Hungarian stipulations were such that it was impossible to meet them during the brief period of the occupation. The Roumanian delegation abstained from the use of force because the legitimate interest of each state was protected by a protocol signed between them under the interallied commissioner, an American. In June 1922 on the basis of Article 176 of the Treaty of the Trianon the Roumanian government

recovered through the Reparation Commission at Budapest the historical and art treasures deposited there during the war by the museums and other institutions of Transylvania. These museum objects, in 77 great containers, were duly taken over by their owners in the presence of a commision at Arad. This met a part of Transylvania's claim for restitution. Our museums have their property back again, but Transylvania has as yet received nothing of the enormous wealth of art objets which were concentrated in Vienna and Budapest before the war. The historical and legal questions involved cannot be discussed here and have been fully set forth elsewhere; in this connection it is enough to say that even today the history of the art of Transylvania can be studied better in the museums of Budapest than in those of Transylvania. The claim for restitution still stands.

Through the recovery of their deposited possessions the museums were set going again. To insure their good management, however, it was necessary to be better informed as to their history, organization, political and financial status, and collections. The former general administration had not left any published account of these matters. Furthermore, the very archives of this office are still retained in Budapest. The *Minerva* which it published was a book of addresses which appeared in 1913. Obviously there was urgent need of a comprehensive manual of the Transylvanian museums that would give the data mentioned and would report on the post-war condition of the museums. Such a book was published in 1922 and various steps were taken to bring the museums to the attention of the outside world.

A cursory examination of the Transylvanian museum brought out the unpleasant fact that the art of the majority of the population, that is, of the Roumanians, was completely unrepresented or treated only as of very secondary importance. The museums had taken no interest in the rich art of the Roumanian church and in the Roumanian peasant art. It was now time to make good these dificiencies and thus to give in the museums a truer picture of the culture of this territory. An effort began to make the museums, in accordance with modern demands, of educational value by special exhibitions, guiding service, catalogues, and labels in the three common languages instead of in Hungarian only, as before.

The duties of inspectorship were first performed by an inspector for the Transylvanian museums. At the end of 1922 these were transferred to the general inspector of the Roumanian museums at Bucharest where they finally devolved on the Ministry for Art.

Growth of the Collections. The museums of Transylvania, being provincial, are almost all of decidedly local character. This is a controlling circumstance when it comes to the matter of acquisitions. It would be a mistake to consider the growth of our collections from the standpoint of general art history rather than Transylvanian. In general, however, one can say that our museums have become much richer during the last ten years. Certainly one cannot apply the same standard as in the period of prosperity before the war any more than one can in neighboring countries. The consequences of the war, especially the poor financial condition of the country, cannot be left out of account. More surprising just for this reason is the enrichment of many museums which is due above all to the ability and shrewdness of their directors. An outstanding example is the Brukenthal Museum at Sibiu, which has shown constant progress. Its direction has organized an ethnographical department and a department for church art, the former in six rooms of the museum, the latter at the Lutheran church there. A considerable number of pictures have been cleaned, revarnished, and when necessary restored, by a Viennese expert. The museum has held four exhibitions of modern German artists. The archaeological section of the National Museum at Cluj has acquired fresh material from recent excavations. The museums of Timişoara, Deva, and Arad have made substantial gains from excavations and from ethnographical acquistions. Arad and Timişoara have in addition acquired works of living local artists and have set up new departments of church art. In Târgu-Mureş a collection of ethnographical, archaeological and ecclesiastical material has been added to the picture gallery. Sighet has formed a collection of church art and peasant art, and Oradea-Mare an ethnographical collection. The museum of Hungarian antiquities has been recently arranged there in the house where King Matthew Corvinus was born. The museum of „Astra", the society for Roumanian culture, has been increased in every department and the new material put on exhibition in new cases. It may also be mentioned in passing that the salaries of the directors at Deva and Timişoara have been put on the public budget.

The Székler Museum at Sft. Gheorghe has in the last six years added 2355 objets to four departments and 13.000 volumes to its library. Its furnishings also have been increased.

New Museums. During the last six years many other events have taken place in the museum life of Transylvania. The government and other organizers, bishoprics, municipalities, societies, and individuals, have founded a variety of new museums, some of which display a surprising growth for the short period of their existence. The largest of all is the Transylvanian Ethnographical Museum at Cluj, the capital of the province. It was formally opened in 1928. Its history, however, goes back to 1922 in which year the members of the King Michael Foundation, a commission to investigate and make proposals for the foundation of an ethnographical museum, were appointed. The building was provided by the city. The collections are representative of the three elements in the Transylvanian population and consist in part of purchased private collections (including six thousand Transylvanian objects and the fine Murgoci collection with international material) and in part of 1531 objects systematically asssembled by he direction. Besides this museum which gives an appropriate amount of attention to peasant art, we have for the church art of the Roumanians of Transylvania the diocesan museums, which have been formed since 1922 by the Roumanian bishops; these exist at Sibiu (Metropolitan Museum), Cluj, Gherla, Blaj, and Oradea-Mare, either in their infancy or, as at Sibiu, full grown. This last with the museum of the „Astra" at Sibiu and the Ethnographical Museum at Cluj are enough to give us today a fair picture of the Roumanian art of Transylvania. In addition there is the more modest material offered by other museums. From the Roumanian point of view the collection of Gh. Sion is very valuable. The founder, a former judge of Moldavia and an excellent collector, donated in 1923 his famous private collection to the library of the University of Cluj, where it has been put on exhibition in special rooms. The collection was made for the benefit of the Roumanian people. It is composed of a great number of old, mostly rare, and artistically interesting objects, such as books, embroideries, lithographs, albums, pictures, and other Roumanian antiques, in many cases unique; altogether there are more than six thousand pieces, constituting no everyday gift. At Năsăud another collector, Major Marțian, has founded in the Gymnasium building a museum for

church art and peasant art. At Lugoj the Greek Catholic bishop Boros has succeeded in establishing, after years of work, a county museum. At the watering-place Băile-Herculane a collector, General Cena, left by bequest his various collections, including, besides general archaeological objects, a special collection illustrative of the history of the bath, to the museum, which was opened to the public in 1924. At Vidra the society for Roumanian culture „Astra“ has established a museum in the house of the national hero Avram Iancu. The same society founded also in Hunedoara a local museum and is now building a new one to celebrate the decennial of the union of Transylvania with Roumania. In 1926 the municipal authorities of Dej established a local museum which has been enriched with the results of recent excavations. The contents of these museums are not extensive but very satisfactory when one considers how new they are. At the present moment there is being added to the Ehnographical Museum at Cluj a large Roumanian open-air museum, after the Scandinavian pattern. The opening of this first open-air museum in Transylvania took place not long ago.

Plans for the Future. The most urgently felt need at present is for an appropriate building for the National Museum in Cluj, especially for the mediaeval and modern collections. These are now provisionally crowded into a large two-storied house bought for the purpose by the Roumanian government. In order to get more room for the collections, a new building adjoining has also been adapted to museum use—certainly a step forward but still not an ideal situation. We hope that within the next ten years a special monumental building will be provided to house these collections. The matter is, however, very dependent on the adjustment of relations between the museum association as owner and the government as tenant. Since the collections have been built up largely with the government's appropriations and under the direction of the government's university professors, more consideration for the government is to be expected from the association than it has hitherto shown. The mediaeval and modern part of the museum, moreover, will have to be supplemented with a proper representation of the Roumanian material now lacking before this can be regarded as a really national museum for Transylvania. The abundant possessions of the Banat Museum, which are at present shown only in warehouse fashion because of lack of space, will soon have proper quarters either through

the building of a new palace of the arts or through the rebuilding of the old Hunyade palace for museum purposes. The various county museums must continue to add Roumanian material until they offer a well-proportioned representation of their respective counties. Church art and peasant art are primarily concerned. The educational activities of all our museums are ready for expansion. For the sake both of popular and scholarly art education, Cluj needs a museum of reproductions, containing copies and casts of masterpieces.

Conclusion. The first decade of Roumanian rule, during which the Roumanian museums have regained and reinstalled their property, has seen the interest in them grow both at home and abroad. No museum has been destroyed, none has been divided up or dissipated. On the contrary, the pre-existing ones have been developing, and, despite financial stress, new ones have been started under various auspices. Significant is the appearance of private enterprise and generosity, through which have been rapidly brough about results quite impossible for the government alone. Scholarship and publication has been kept up, and, in general, we find in most of the museum workers such clear aims and systematic practice as to augur well for the future of the museums of Transylvania.

Art activities in Transylvania during the past ten Years

1919—1929

The Conservation of Monuments. The Ministry for Culture and Art in Bucharest appointed, in March 1921, a commission of seven members styled the Commission for Historic Monuments, Transylvanian Section, under the chairmanship of Professor A. Lapedatu of the Roumanian Academy. Since its formation the commission, which holds regular monthly meetings, has busied itself with the usual activities of listing, conserving, restoring, excavating, and studying the monuments. It has added a considerable number of monuments to the Roumanian inventory, listing them as national monuments. Besides, M. Csaki has made a systematic inventory of the Saxon monuments under its auspices (published in 1923). The commission has directed and paid for the preservation and restoration of large number of buildings, giving its attention impartially to those of the Roumanians, Saxons, and Hungarians of Transylvania. Generally speaking, it has been the policy of the commission to keep monuments from deteriorating and to study them carefully; elaborate restorations involving large expense were excluded by the financial situation.

The commission oversees all archaeological excavations and has itself undertaken new ones every year. The most important of its excavations are those of pre-Roman sites in the county of Hunedoara.

Monuments of all three racial groups of Transylvania have received the attention of the commission. Among the Roumanian monuments may be mentioned the churches of Densuş, Făgăraş, Cluj, Feleac, Vad, Prislop, Gurasada, Rodna-veche, Peşteana, Mănăştur, and Hunedoara; the castle of Ruja; the paintings of the churches of Avrig, Sălişte, Satulung, and Crişcior. The following Hungarian monuments have benefited by the commission's work of conservation: the castles of Hunedoara and of Vinţul de jos, the Báthory Fortress at Şimleu, the castle of Racoşul de jos; the church tower of Tămaşda;

the churches of Cuşei, Mineu, Zălau, Viştea, Vinţul de jos; and the mural paintings of Remetea. Among the Saxon monuments restored are che churches Moşna, Aţel, Saschiz, Prejmer, and Hărman; and the wall paintings of Nemşa. A full account of these undertakings has been published in the four anual reports of the commission.

In this connection the problem of the Hungarian public monuments and memorials may be mentioned. Hungary had been wont to use these as political propoganda, unfortunately. Not all of these (even under Hungarian law) are historical monuments, as has been erroneously stated, for they date from the second half of the XIX and from the XX century. As Hungarian political monuments they are not concordant with the new political situation. Their value as art is negligible or, at best, subordinate. Of artistic importance and monumental dignity are only the Martyrs Monument at Arad, the Matthias Monument at Cluj, and the Kossuth Monument at Arad. From the standpoint of modern Hungarian art the more modest monuments of Wesselényi at Zălau and of Bem at Târgu-Mureş may be mentioned also. All of these are still in situ or removed without damage to storage. Some others without artistic imporance were damaged, but seldom destroyed, by irresponsible persons during the first years of the new régime. Such occurrences are readily explicable and perhaps even excusable, for the monuments in question were set up in Transylvania for political reasons; to the liberated Roumanian population they were sad reminders of the oppressor, of the previous subjection, of the old political ideals of Hungary, and a continual provocation. There were a series of petitions bearing many thousands of signatures handed in to the governing council of Transylvania and demanding the removal of these no longer acceptable monuments. In no case, however, were the Roumanian authorities responsible for injury to the monuments, which, on the contrary, they frequently restored and protected despite public hostility. Even the Roumanian population has remained more tolerant in the heat of political transformation than have other nations, such as the French and Germans (not to mention other worse ones) when they have acquired disputed territory. But even in the case of Transylvania the war psychology is present, however unwilling Hungary has been to reckon with it. She has petitioned both the League of Nations and the Council of the Ambassadors not for the transfer of these monuments to Hungary for safe keeping but for the protec-

tion of them *in situ* in order to make political capital of them, which, of course, could not be approved. Hungary never addressed a request to Roumania for these political statues and memorials. Furthermore, Roumania is in this matter under no obligation of international law, treaty, convention, or custom. The Commission for Historic Monuments in Transylvania believed it would be best to assemble all these monuments, which might wound the national pride of Roumania, in one museum. To me, however, the one satisfactory solution seems an exchange: Roumania should give these to Hungary and receive in return from the Hungarian museum a corresponding allotment of treasures of art and culture purely Roumanian or Transylvanian in general. This solution would be mutually beneficial.

The Study and Teaching of Art. No regular facilities for the teaching of art existed in Transylvania before 1919. The university had no art professorship. There was no art school for practical and theoretical instruction. It is to the credit of the Roumanian government that ist has made good these deficiencies and created an art school, and a professorship and seminar fort art history. Parenthetically, the state opera, founded in 1919, may also be mentioned. I organized the Department of Art History of the University of Cluj in 1920; it consists of a library of three thousand volumes, a cabinet of ten thousand slides, and a collection of four thousand photographs. The library and equipment thus compares favorably with those of many older foreign seminars. Those acquainted with the initial cost and annual upkeep of such an institute will value both what has been done and the yearly subvention of the government for future development. The department serves the university and art school for research and instruction and the general public and authorities for information and reference. The methods followed in it are those worked out by Professor Strzygowski of Vienna, which have proved fruitful. The department exchanges books and photographs with many foreign institutions.

The Art School of Cluj was founded and formally opened in 1926 by A. Lapedatu, then minister of public instruction. Its purpose is to train drawing teachers as well as artists. For students whose secondary school education is complete the course requires four years, for others seven years. Besides the practical training, as in painting and sculpture, the history of art, geometry, anatomy, and aesthetics are taught. The school has an annual exhibition. Three of its stu-

dents were admitted to the official salon and one won a prize. Most of the professors have received awards in the official Bucharest salons. An enrolment of more than a hundred indicates the need for such an institution.

In 1927 a free public school of painting was founded in Dej by the painter Szopós with the financial aid of the government. Another older school is that of Baia-mare, started in 1896 and directed by Thorma. It enjoys the attendance, especially in summer, of scholarship-holders from the art schools of Jassy and Bucharest. In contrast to Dej it has several professors. The studios and artists' residences are provided by the city.

The Roumanian school in Rome and that in Paris, both founded in 1921, offer to university graduates and other young art historians and archaeologists, as well as the future artists and restorers, the opportunity of working one or two years on a stipendium in either of these art centers. Among these schools' publications of the works of their members are several in the fields of art and archaeology.

Current and Retrospective Exhibitions. An exhibition of the works of living Transylvanian painters, sculptors, and graphic artists was held in 1921 in the hall of the prefecture of Cluj. It was the first attempt to bring together in one exhibition the most important artists of the province (eighty-three in number), irrespective of nationality. Putting their works side by side showed that in quality the three nationalities stood about on a par. The two outstanding personalities were Elena Popea and Aurel Pop. The older tendencies were in general dominant; movements now current abroad were feebly represented. Is this an indication of sound conservatism or of provincial backwardness?

A retrospective show of the old art, mostly peasant art, of the three peoples of Transylvania was held in 1927 at Berlin. It was organized by the Bureau of German Culture of Sibiu and well illustrated the artistic traditions of the various elements in the population of Transylvania.

Besides this exhibition the Bureau of German Culture held in Sibiu in 1922 an Exhibition of the Suabians of the Banat and in 1925 an Exhibition of Saxon Panel Painting. In the latter year the Astra organized, under the direction of Professor Stefănescu, an Exhibition of Roumanian Art, in which the work of Moldavia, Wallachia, and Transylvania found representation. It revealed the com-

mon character of the Roumanian art in all three provinces of Roumania despite the local variation. The folk art of Transylvania was splendidly presented by Professor Comşa.

The Federation of Roumanian Women of Beiuş held an exhibition of the folk art of the county of Bihor at Oradea-Mare in 1927 and brought to light many hidden treasures from remote villages.

An unusual exhibition was that held by the Franciscans and Piarists at Cluj, who sought to make in this way their treasures of ecclesiastical art and craftsmanship better known to the public.

The art of Transylvania found proportional representation in the big Roumanian exhibitions at Paris and Geneva in 1925. The best examples in our museums were sent, whether Roumanian, Hungarian, or Saxon. They were perhaps more appreciated by specialists than by the general public, to whom at those places Roumanian art was too unfamiliar. In 1929 a similar exhibition was made at the Barcelona exposition. Of the large Bucharest exhibitions in which the art of Transylvania has figured the most important have been the semicentennial exposition of 1927 and the sample fair of 1921. The latter had a large section for folk art, and a congress for those interested in the crafts of the Roumanian home was held in connection with it.

The various exhibitions had their printed catalogues, the most valuable of which for text and illustrations were those of the exhibitions of 1925 at Paris and Geneva and of 1927 at Bucharest and Berlin.

The Artists. There was a shrinkage of art production in the years immediately following the war. Building is still slack for want of funds. But though utility building is slow, there is no lack of monumental creation, as witness the Cathedral of the Coronation in Alba-Iulia, the Cathedral of Cluj, and the city church in Târgu-Mureş. All three differ in style from the Saxon and Hungarian in that, being built in a neo-Byzantine Roumanian style, they show a revival of the old Transylvanian-Roumanian tradition. The Roumanian king and queen were crowned in the cathedral of Alba-Iulia in 1922. It follows a plan by the architect Stefanescu. The interior is decorated with frescoes in the same style as the architecture, by C. Petrescu. The cathedral of Cluj is designed by Cristinel, the one in Târgu-Mureş by Vlad. A large number of new village churches have been erected in this same Byzantine Roumanian style.

For great monumental sculptures it is the means, not the commissions, that are lacking. Yet many have been carried out, e. g., the great King Ferdinand monument in Oradea-Mare by Kara and a smaller one in Orăştie by Ionescu-Varo. A statue has been erected to Queen Maria in Oradea-Mare, and one to the unknown soldier in Târgu-Mureş. There has been set up in Cluj a copy of the Capitoline Wolf with Romulus and Remus, a gift of the city of Rome. Among smaller monuments worthy of mention are that of Murgu in Bozovici by the sculptor Han, the bust of Coşbuc in Năsăud by Medrea, the bust of the historian Xenopol by Ladea in Arad, the bust of King Ferdinand in front of the military school in Oradea-Mare by Kara, the bust of I. Vulcan by A. A. Chiciu in Oradea-Mare, where a Delavrançea monument is now planned, the „Roumanian Soldier“ in Satu-Mare by Tudor, a bust of the medical professor Bilaşcu, in Cluj by Storck, the Raţiu monument in Turda, a bust of Mihali in Sighet, etc. In Arad there will soon be set up busts of Xenopol and Coşbuc, both by Groza. For several years funds have been collected for a great monument to the national hero of 1848, Avram Iancu, in Cluj; up to the present the raw material and several million lei are on hand for this purpose. Recently statues of Avram Iancu have been erected in Vidra, by Ladea, and in Târgu-Mureş, by Dimitriu-Bârlad. On the occasion of the national holiday this year a monument to Bălcescu was erected in Alba-Iulia. The Hungarians are planning a monument to the poet Ady.

In the larger towns, such as Timişoara, Arad, Oradea, Cluj, Sibiu, Braşov, Târgu-Mureş, there is an almost uninterrupted succession of exhibitions of paintings by single artists that would make a list too long to be recorded. Before 1919 the Transylvanian artists gravitated particularly to Budapest but also to Vienna and Germany; there the most significant of them lived and exhibited. Since the annexation of Transylvania by Roumania a different orientation is to be observed. Most of the Transylvanian artists try now to assure their existence in the country itself. This has greatly increased the number of exhibitions. This isolation results in certain provincial peculiarities but also has the advantage of encouraging the development of a specifically Transylvanian art and literature. We have never been more concerned with this problem than since 1919. For several years a new tendency has been observable: Transylvanian artists have been increasingly interested in the official salons in Bucharest; they put

on separate exhibits there and work there for private patrons. Among these can be named the greatest Transylvanian artists—also Hungarians: Thorma, Szopós, Rubletzky, Tibor, etc. The demand and price for art works is naturally greater in Bucharest than in Transylvania. The royal family itself often assumes the rôle of Maecenas toward the Transylvanian artists. Further, the artists profit aesthetically by this new orientation: they come in touch with the newest art tendencies, from which Transylvanians, as has been noted, have generally kept pretty much aloof. Without doubt, even among the minorities in Transylvania ,a more vigorous art life has grown up in recent years. It can be seen in the art trade, and in the sale of antiques. Dealers of this kind have become more numerous, public interest has increased—there are occasional auctions. Most of the purchasers belong to the Roumanian middle class. But also the local authorities and museums support the artists by purchases. Many town officials have whole galleries of pictures they have bought.

Representatives of Transylvania have taken part in various congresses; the congress for domestić crafts, 1921, in Bucharest; the first international Congress for Byzantine studies, 1924, in Bucharest; the international Congress for folk art, 1928, in Prague. The proceedings of these meetings have been published (see, e. g., Marinescu, Compte-rendu du premier congrès international des études byzantines, Bucharest, 1924).

Two new Roumanian laws are of special importance for the practice and study of art: the law corcerning the conservation and restoration of historical monuments (1919) and the law concerning literary and artistic proprietorship (1924). Now a regulation of the Museums is being considered. The administration of art affairs is cared for by the ministry of art in Bucharest; yet Transylvania has a special inspectorship of art in Cluj. As an example of the important support given to art by organizations may be mentioned the establishment of an art section by the Roumanian cultural union „Astra" in 1925. Its purpose is the dissemination of the knowledge and appreciation of art in all circles.

Recent Publications on Transylvanian Art. The new writings on Transylvanian art fall into a Roumanian group, a Saxon, and a Hungarian. Of the Roumanian art literature we would mention first some general discussions of Roumanian art that offer also chapters on Transylvanian art. Two works of N. Iorga's must be cited first:

L'art roumain, Paris, 1922, and L'art populaire en Roumanie, Paris, 1923. These are works that set forth in a remarkably scholarly fashion the Transylvanian art of the upper classer and the people. I may also mention the relatively modest books of I. C. Bacila, on French Painters in Roumania, Sibiu, 1923; and G. Oprescu, How the Roumanian countries were seen by French painters, Bucharest, 1926, and Peasant art in Roumania, London, 1929—both contain rich illustrative material, with accompanying text. Fine illustrations are to be found in the album La Roumanie en image, Paris, 1909. The large album of Tzigara-Samurcaş, with patterns of Roumanian peasant carvings, appeared in 1928. Finally, two works by myself are devoted to the Roumanian art of Transylvania: Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen im Lichte der bisherigen Forschung, Cluj, 1927, and an album with Roumanian and French text on the wooden churches of the county of Arad, Sibiu, 1927. V. Vătăşianu brought out a publication of the monuments of the county of Hunedoara, and there is valuable material in the articles of I. Miloia in Analele Banatului, Timişoara, 1928. The Roumanian album of Transylvanian castles and towns of the early XVIII century leads us to the works on Saxon and Hungarian art.

Among the publications of the Transylvanian Saxons, V. Roth's deserve first mention. His Goldschmiedearbeiten, Sibiu, 1922, is a conscientious inventory with good illustrations. His Sechs Künstlerbildnisse des 14. Jahrhunderts, published in 1927 by the Roumanian Academy, discusses realistic portraits of general historical importance. His small monograph on the evangelical church at Mühlbach is devoted to a subject he has already treated. At present he is bringing out a general history of the art of the Transylvanian Saxons. M. Csaki's inventory of Saxon monuments, which we have already mentioned, supplements and corrects the old inventory of the Hungarian commission. To E. Sigerus, one of the best connoisseurs and collectors of Saxon art, we are indebted for a charming book Alt-Hermannstadt and an album Siebenbürgisch-sächsische Leinenstikkereien, in addition to his well-known Siebenbürgisch-sächsische Kirchenburgen, the fifth edition of which appeared at Sibiu in 1923. An admirable monograph on the evangelical church at Kronstadt (the so-called black church) by E. Kühlbrandt and J. Gross came out in 1927. E. Kühlbrandt hat already written on this theme. The edu-

cational and other activities of the Bureau of German Culture at Sibiu are recounted in its Tätigkeitsbericht, 1922—1927.

The publications on art of the Transylvanian Hungarians have been almost entirely in periodicals. The general magazines Pásztortüz and Hirnök often have instructive articles dealing with monuments and exhibitions. The first Hungarian art magazine of Transylvania Müvészeti Szalón, founded in 1926, is devoted mainly to local monuments and has many valuable contributions by L. Kelemen. Its narrow policy, which excludes Roumanian and Saxon items though it admits much foreign correspondence, is unfortunate for its readers. Some articles in Hungarian have appeared separately, such as Sándor Imre's Heraldic monuments, Cluj, 1920; the articles on the church of St. Michael at Cluj, collected by L. György, Cluj, 1924; and Transylvania by K. Kos, Cluj, 1927. The last contains an arbitrary selection of monuments in linoleum prints (Monuments of the three nations in Transylvania) and a short text. Important for the art of Transylvania is also the monograph on Hungarian art of the first half of the nineteenth century by K. Lyka, Budapest, 1922. Some biographies of artists are to be found in Osváth's Transylvanian Cyclopaedia, Oradea-Mare, 1928.

Conclusion. The new excavations and restorations, the founding of institutions of art, the recent buildings and monuments, the participation in international meetings and exhibitions, the numerous exhibitions and publications—all are indicative of the activity and progress of the art life of Transylvania and give promise of greater things in the years to come.

Recent art events in Transylvania

1929—1930

In numbers five and six of Parnassus the art of Transylvania and the activities of its museums in the first ten years after the union with Roumania were described. The lines that are appended sum up developments in the same field from April 1929 to April 1930.

Management. The Ministry of the Arts has been replaced by a Bureau under the Ministry of Education. In keeping with the new administrative and decentralizing reforms the country was divided into Ministerial Directorates under whose jurisdiction the control of art also comes. The Directorate of Cluj Transylvania has possessed a Board of Art Inspection whose chairman is the poet Emil Isac. The writer of these lines was appointed Honorary Inspector of the Roumanian Museums in June, 1929.

Recently the Ministry has been concerned with transforming the art schools into Academies, in order to raise the standards of these institutions. For this purpose a Commission was appointed for the reorganization of art instruction. The Art School at Cluj, which is subsidized by the State, will probably come entirely under State control and in this way the opportunity will be created fort training not only artists but also teachers of drawing for the secondary schools.

Museums. The most important event in the museum world is the presentation of the Cioflec Gallery to the National Museum of Transylvania at Cluj. The donor, R. Cioflec, formerly General Director of the Arts in the Ministry for the Arts at Bucharest, bequeathed to the National Museum, i. e. to the University, his private collection, consisting of a large number of the works of the two greatest Roumanian painters of recent times, Grigorescu and Luchian, with the condition that the State is to give the Museum management a fund of three million lei, the interest of which is to be used for the further development of the collection. The collection is already at Cluj and the State has appropriated the fund. Thus Transylvania has been

enriched by an important collection and its future development is assured.

The relation of the State to the Museum Association of Transylvania, according to the statement of the Under Secretary of State, who is in a position to speak with authority, will soon be defined.

In Oradea-Mare a committee of „*Casele Naționale*“, has been formed which aims at the establishment of an ethnographic museum. The foundation for such a museum was laid as far back as 1921 by the Inspectorate of the Museums of Transylvania, in the form of collections of ethnographic objets. The material on hand is stored in the Museum of the Historical Society in Oradea-Mare. A Museum for Church Art will also be established in the building occupied by the Greek Orthodox Bishopric. The writer has an inventory of all art objects scattered throughout the churches of the diocese. These objects of art were claimed for the Museum by that lover of the arts, Bishop Ciorogariu, in an open letter. The churches are to receive in their place modern ritual furnishings.

Activities in the Field of Art. From former reports it is clear how unusually large a number of statues and busts have been set up in public places in Transylvania in a relatively short time. The following new ones must be added to those previously mentioned:

A bust of the national hero Crișan in Vaca; one of the poet Eminescu in Sânnicolaul-Mare; one of the late King Ferdinand in Băile-Erculane (the last two by Dimitriu-Bârlad); a bust of the same King in Tinca and that of the national hero Bogdan in Vașcău.

Among the monuments projected I must mention: the statues of the national martyrs Ciordaș and Bolcaș in Beiuș, and those of Horia, Cloșca and Crișan in Caransebeș. Besides a monument to Michael the Brave for Turda, of Peter Rareș for Feldioara, a bust of the art patron E. Ungureanu for Timișoara and that of Bărnuțiu for Șimleu, and statues of Trajan and Decebal for Cluj.

All these monuments, and projects for monuments, spring up under private auspices like mushrooms. The state and the municipalities at most support these undertakings with subsidies. To secure a reasonable standard of excellence for these monuments the Ministry of Education has appointed a commission of experts without whose consent no public monument may be erected.

Art exhibitions are arranged regularly in the larger cities of Tran-

sylvania, especially in Cluj. The Roumanian artist Elena Popea, who lives in Paris and who has recently had an exhibition in the Hague, as well as Capidan, Bogdan, Ciupe, Bilţiu-Dăncuş have had exhibitions in the rooms of the Prefecture. Among the Hungarians whose works have been shown are Börtsök, Szolnay, Szopós and Tóth. Among the Saxon artists, Mattis Teutsch has shown modern pictures in Cluj. The artists of Baia-Mare organized an exhibition in Satu-Mare and another in Stockholm. In Timişoara the Roumanians C. Mircescu, Schweitzer-Cumpăna, Isac, Minişan, Novac, Dure, the Hungarians Káldor, Podipny and Litteczky have had showings and in Arad the Roumanian painter Cabadaief recently showed his work. The number of exhibitions is large, and to name all the artists who participated would take up too much space.

A few days ago a few young Hungarian painters organized an artists' guild under the name of Barabás-céh whose purpose is not only to arrange for exhibitions of modern art, but also to ensure the members mutual aid. In December, 1929, the House of German Artists was opened. It possesses two artists' studios with living apartments, which are at present occupied by the sculptor S. Rotschingk and the painter F. Ferch. In 1920 an Artists' Club was founded in Cluj.

A short time ago the sculptor Groza, of Arad, one of the more important artists of Roumania, died. He is the creator of the two busts that stand in front of the Cultural Palace in Arad, and of the bust of the patron of the arts, E. Ungureanu in Timişoara, completed shortly before his death. Groza had projected besides a life-size statue of King Michael I for Braşov.

The Commission on Historic Art. The most important discoveries of the Commission of Historic Art are the murals by Crişcior and Ribiţa, which heretofore were concealed under a coat of calsimine. The newly discovered murals were investigated by Professor S. Dragomir with a view to determining their dates. In his opinion both the church and the murals of Crişcior date back to 1385—1387. They are therefore the oldest murals of Transylvania. Those by Ribiţa belong to the year 1417. In the latter the donors appear in boyar costumes, while in the pictures of Crişcior they are shown in contemporary knightly garb. These are important personages of the Roumanian nation from the former province of Zărand. Among other finds the discovery of fifteen copper hammers from the Neolithic period

is important. Among the works of conservation the reinforcing of the Capistran room in the castle of Hunedoara is worth mentioning. Furthermore the Commission has recently published a Yearbook in which, in addition to an exhaustive study by Stefan Metz on Roumanian church artists, informative articles on the archeology of Transylvania are to be found.

Literary Material on the Art of Transylvania. The most important informative material on the art of Transylvania is furnished by the Album called „*Transilvania, Banatul, Crişana, Maramureşul*", which appeared in Bucharest in 1929 in connection with the celebration of the tenth anniversary of the union of Transylvania with Roumania. Although the second volume contains studies on the whole of the cultural life of Transylvania, ten other articles were prepared by different authors on its art. E. Bucuţa deals with the new pictorial art of the Roumanians and V. Roth treats of the same theme with reference to the Saxons of Transylvania. R. Spek discusses the Saxon museums, and the writer of these lines the non-Saxon. Saxon ethnology is dealt with by Misch Orend, and Hungarian ethnology by L. Debreczeni. Z. Bârsan and C. Olaru write about the Roumanian Theatre and the Roumanian Opera. Rigler Dinu deals with Roumanian national dance, the „Hora". I. Muşlea discusses the Transylvanian Album of the painter Szatmari. Considered as a whole, it may be asserted that the volume is the result of the collaboration of experts. It is well illustrated.

In the autumn of 1929 Ştefan Meteş issued a laborious and valuable work on the Church painters of the fifteenth to the nineteenth centuries. The badly scattered material in this field has thus been collected and enriched with the names of artists new to us.

The excellently illustrated work of G. Oprescu: *Peasant Art in Roumania* renders excellent service especially in foreign countries, in providing a general acquaintance with the art of the Roumanian peasant. The illustrations are in part in colour.

Among special works the following should be mentioned: The Album, by M. Popescu; Transylvania's Castles and Cities at the beginning of the 18th century. Another Album contains Roumanian tapestries with thirty-four excellently coloured plates. Unfortunately the book contains only three from the Banat, and not a single one from Transylvania. The book just mentioned appeared under the title „*Tapis Roumains*" *Edition Art & Couleurs, Paris,* Ernst H. *A*

new volume of colored plates by M. Herişescu seeks to enrich the old Roumanian art of design by new forms and combinations. I. Miloia discusses two painters from the Banat, N. Popescu and Nedelcu. I. Muşlea has written about the stained glass work, in imitation of the ethnographic designs, of Ţara Bârsei.

In connection with the celebration of the Tenth Anniversary of the union of all Roumanians, several publications of an informative nature dealing with the people and the art of Roumania have appeared in foreign countries. Of these the following should be mentioned for the illustrative material they contain: *La Grande Roumanie, Edité par L'Illustration, Paris,* 1929; *„Rumaenien" Völkermagazin, Berlin,* 1929; *Das Königreich Rumänien, Prager Presse,* a special supplement, May 5, 1929.

On the part of the Saxons too, in the course of the last years two important works were published. The first is *„Das Sächsische Burzenland"* published by the Saxon Museum of Ţara Bârsei in 1929. This book appeared in two volumes and deals in an objective manner with the art history of the peoples of Ţara Bârsei. The other is the fourth revised edition of the book of plates called *„Durch Siebenbürgen"*, by Emil Sigerus (Sibiu-Hermannstadt 1929). The book contains fifty-eight pictures illustrating the national costumes of the three peoples of Transylvania, as well as views of towns and villages.

In 1929 the art historian H. R. Rosemann, of Munich, visited Transylvania to undertake some studies there. Rosemann has issued two interesting pamphlets under the title: Concerning the Origin of the Art of Transylvania (Tageblatt, Nov. 28 and 29, 1929, Sibiu-Hermannstadt). The numerous photographs that Rosemann made in Transylvania will be published in an album. The collections of religious antiquities of the Museum of Brukenthal were described in the Tageblatt of Hermannstdat by J. Bielz, May 25 and 26.

The Hungarians published two monographs, the Album of the Szekler National Museum which contains twelve articles which were, on the whole, not the work of experts. In the discussion of the development of the Szekler Museum in the last fifty years no mention has been made of the return to Roumania of the Museum collection in Budapest, through the efforts of the Roumanian State. This material was transferred in thirty-six cases. No mention, furthermore, has been made of the State subsidy.

Art and Museum activities in Transylvania
1930—1931

Transylvania, as indeed the whole of Roumania, has suffered more during the past year, in the grip of the financial depression that has held all Europe fast, than at any time since the World War. Needless to say this universal lack of money has adversely affected all art and museum life, not only in private institutions but in those of the state as well, in that emoluments were largely withdrawn from museums and art schools at the time when the salaries of government officials were reduced. Even in view of this policy of public economy, one may not maintain unequivocally that cultural life, especially in the field of art has been appreciably restricted. This should be apparent from the resumé of the activities of the years 1930 and 1931 which follows.

Museums. In May of last year, the turning-over of the management of the Cioflec Gallery to the National Museum of Transylvania, that is to the University of Cluj, was heralded as the outstanding event of the art season. To insure the growth of the original collection and to further the stimulus given to art through this generous gesture, a condition was imposed, namely, that the State place at the disposition of the donor the sum of three million lei, with the understanding that the income be expended for additions to the collection. After the government had approved the endowment the paintings were removed to the University.

The collection has seventythree works with an estimated value of 7,546.000 lei. This valuation was set by an official commission composed of three competent appraisers, on the first of November, 1929. The greatest Roumanian painter of the XIXth century, N. Grigorescu, is represented by twenty-one oils, eighteen drawings and two watercolours; nineteen oils are by the other famous Roumanian artist Luchian, the remaining twenty-two canvases are excellent expressions of the art of men universally acclaimed as masters, Vermont, Pallady, Ressu, Iser, Tonitza, R. Maniu, G. Popescu and the sculptor

D. Paciurea. It has been arranged that so long as the patron Cioflec lives, he shall personally decide upon the purchase of any additional works, and that such purchases shall be made from interest on the state endowment fund. At his death, however, it will become the responsibility of a chosen committee of five to insure the future development of the existing collection through a wise expenditure of this yearly income approximating 374.000 lei. The significance of this gift for Cluj cannot be overestimated in as much as it forms the nucleus of its first modern gallery.

On the tenth of June, 1929, through the generosity of the famous collector Simu of Bucharest, eight paintings by artists of the new school were added. These were the works of Henţia, Artachino, Teodorescu-Sion, Stoica, Bunescu, Schweizer-Cumpăna. One should by no means disparage the gift of Gh. Sion to the Library of the University of Cluj of a noteworthy collection of lithographs, paintings, coins and medals, nor fail to mention the rare books, sometimes unique, all bearing upon the history of Roumania. Through these valuable and patriotic gifts the cultural wealth of the country was materially increased, as it were, at a single stroke.

The second largest museum of the country, known as the Baron Brukenthal Museum, in Sibiu, has adopted and carried through in recent years a policy of reorganization of all its collections. And for the purpose of bettering its exhibition facilities the building itself has been completely renovated. In the course of this a remarkable discovery was made: by the consensus of opinion of Berlin's foremost authorities one of the paintings was found to be a picture which von Bode states is a „genuine and well preserved, early work of Antonello da Messina".

The number of pictures in the gallery is at present 1422. When six rooms in the second court of the Museum Palace were vacated it was possible to house to advantage these actual milestones along the road of cultural progress in Transylvania-Saxony. The division containing ecclesiastical antiques was also rearranged. This collection makes a universal appeal through its rare, old Asia Minor tapestries, with birds'heads, Uschak, recess and pillar tapestries and above all the so-called „Transylvania-Carpets" which are also from Asia Minor. The whole museum which was built in the XVIIIth century was likewise thoroughly renovated. I refer particularly to the artistic phase of the repair work; for example, the restoration of the

stone figures at the second gateway, and the stucco ceiling of the ballroom. All the tapestries and woodcarvings reappeared in their original beauty; and this historically interesting structure was made suitable for use as a gallery by the installation of electricity and a water system. The appointment of Dr. Misch Orend as assistant to the curator is greatly to be commended.

The Banat Museum of Timişoara was enriched during the year 1930 by the acquisition of thirty-two paintings, five of which were of government buildings, and nine pieces of sculpture, almost all of which are the work of native sculptors. The archaeological department of this museum has profited more than any other during the past year through gifts of objects dating from Roman and prehistoric times, and not inconsequently trough excavations in Căvăran, one of the most interesting objects being a head of Hercules, in marble, found in the vicinity of Moldova Veche. In the same year a careful study was also made of the villages and terrain in Banat, by Dr. I. Miloia, director of the museum, working in conjunction with Dr. Daicoviciu of the University of Cluj. Fairly extensive excavations were made on this expedition, one of which revealed the foundations of a XIIIth century church which had been razed by the bombardments of the Turks.

The Székler National Museum in Sfântu-Gheorghe was fortunate in receiving gifts of approximately 538 objects. Plans were made for enlarging the museum and to this end an adjoining property was purchased and some new equipment ordered. Unfortunately no more could be done at that time. The Professors Gödri, Konzsa and László were installed as custodians.

The Museum of the Palace of Culture of Arad was restricted in its program of expansion through the reduction by half of its budget. This was in some measure compensated for by the excavation of 699 historical objects and the presentation, by the Board of Education, of seven oil paintings.

Of the remaining museums, there are only isolated facts of general interest. The Saxon Museum in Braşov added a department of Folklore of Saxony. Among the exhibits is an authentic peasant room, complete in all details, containing excellent examples of ceramics, embroideries and apparel. The museum also obtained the Resch-Numismatisch collection. The Museum of Transylvania in Alba-Iulia now publishes an annual in which may be found a cata-

logue of all the exhibits, a record of all earlier acquisitions through excavation, and a setting forth of the plans for the future. The Museum of Oradea-Mare has now 831 paleolithic objects as the result of an expedition undertaken last year. The Museum of Sighişoara has concerned itself, for the most part, with the cataloguing of its exhibits but, despite this limiting of its activities, it has become richer by 400 objects. It is indicative of the interest in museums generally, that an organzation, known as the Banat Museum Association, has come into being in Oraviţa.

Building Operations and Restorations. There is little to be said of building operations as these have been so far restricted as to be practically negligible. The scarcity of money, of which I have already spoken, is to blame for this and the government no less for having legislated against all public building. It has indeed forbidden the completion of the Orthodox Cathedral of Cluj. Happily, in the face of this policy of retrenchment the work of restoration has proceeded with slight interruption. The decoration of the interior of the recently dedicated Greek Cathedral of the Bishopric in Baia-Mare is also going forward. Franz Herczeg of Sibiu has been entrusted with the murals and the iconostasis is being done by the sculptors S. Keresztesi of Tăşnad. Pictures by the artists Iványi-Grünwald and Traian Bilţiu have been ordered.

Of the smaller churches in the Byzantine style, four may be mentioned: Periam, Turda, Teiuş and Lupeni. Not long ago the press had much to say of a private enterprise destined to result in the building of a palace for His Majesty the King in Cluj. Appropriate sites were discussed and it was ultimately decided that the citadel was the best adapted. Strangely enough one question remained unanswered, from whence should the money come for carrying out these plans. This is still a much mooted question.

Of more moment than the activities I have mentioned is the work of restoration which is being done on the orthodox church of Lipova (Banat), a work demanding the expenditure of seven or eight million lei. Impressive as this sum may seem it loses in significance when one pauses to reflect that the theater of Timişoara was built at a cost of sixty million. The recent work on the church was begun with the idea of unifying the two styles of its architecture. The older part of the church is of the XIVth. century, whereas the addition is of the year 1732 and is virtually a distinct building. In 1781 the

old iconostasis was replaced by a wooden one the decorations of which were by Ponerchiu. It was to relate the Byzantine and baroque that building operations were begun in 1928 and carried on for the two succeeding years. Definite efforts were also made to preserve the structure itself. The dome was heightened and the gallery extended, the former for artistic reasons, and the latter for purposes of enlargement. A central heating system was installed; electric light, stained glass windows and a new throne were also installed.

As frequently happens there were two layers of murals, the first of which belonged to the XIVth or XVth century and was in the Byzantine style and the second done in the years 1735—40. This had been covered with whitewash in 1790, probably as a precautionary measure during or after a plague. And now the interior has been again decorated with modern murals by Râmniceanu, Brăescu and Blendea.

The work of restoring this beautiful old church was initiated by Victor Vlad and I. Miloia and later turned over by the Committee of Monuments to the engineer T. A. Popescu for completion. I. Miloia voiced his disapproval of the way the work was being done so strongly through the columns of the magazine Banatul that a pamphlet was promptly issued by Popescu in justification of his methods. In this connection it is interesting to note that the new Chamber of Commerce in Cluj which is in process of building was planned by Popescu as was also that in Alba-Iulia. A new orthodox church is being built in Năsăud.

New Public Statues. Initiative for erecting statues in public places in honour of past Roumanian heroes has not been wanting in the last years. Despite the fact that the Board of Education succeeded in materially lessening the number of these during the past year through a policy of exhaustive investigation of each new project, it was not able to dampen to any appreciable degree the ardour of the people. Economic conditions automatically precluded the erection of pretentious monuments but these could not stand in the way of less elaborate ones which are chiefly busts. Among the most recent are the following: Papiu-Ilarian in Târgu-Murerş (Faur), that of Simion Bărnuţiu in Şimleu (Ladea), that of Em. Ungureanu (Groza), that of Professor Traian Lalescu in Timişoara (Medrea), that of General Dragalina (Spiridon Georgescu) in Lugoj. In Târgu-Mureş a

memorial to the national hero Avram Iancu was unveiled and in Abrud a monument to the hero Carol Sturza. A tomb was built in Hodod to the memory of the heroes who fell in battle on that historic spot. Various other monuments to heroes of the World War have been erected within the past year, but these belong to the realm of piety rather than to that of art.

One should mention here the Roland Statue of Cârţa-săsească, executed by R. Binder from a German plaster cast, as a symbol of courage. The Academic Association *România Jună* in Vienna, which has collected, over a period of years, donations for a statue of the poet Eminescu in Cluj, decided in view of the reduced financial status of the country to confine themselves to a bust. This was duly set up before the University only to be withdrawn by senatorial decree because of its inadequacy. The great equestrian monument of the Roumanian national hero of 1848, Avram Iancu, for which funds had been collected since many years, must still wait for its completion until the whole necessary money is available. The total amount on hand for this undertaking, when the new committee was appointed in October, 1930, did nod exceed two million lei.

Busts of the authors Josika and Mikes, by Gabriel Vágó, were unveiled in June in the ballroom of the Piarists High School in Cluj. There are numerous projected bust memorials; in Lugoj, for instance, one is planned for the erstwhile prefect and patron Emanuel Gojdu, another for the composer Vidu; in Făgăraş for the martyr to his country, Şenchea (by Medrea); in Blaj for Simeon Bărnuţiu; in Gherla for the bishop Iosif Hossu; in Carei for Vasile Lucaciu; in Dej for Andrei Mureşanu. Plans are being made by a patriotic public for placing a large monument at the grave of Michael the Brave in Câmpia Turzii. A monument is planned for King Carol II at Vadul Crişului, where he landed from the airplane when returning from exile.

Exhibitions. The exhibitions of 1930 may be grouped according to the degree of their relative importance as follows: 1. Transylvanian exhibitions in foreign countries; 2, the exhibitions of various Roumanian Art organizations at home; 3. exhibitions by individuals. Composing the first group were those arranged by Roumanian organizations for exhibitions in Brussels, The Hague and Amsterdam, during the Spring of 1930. Although these represented the art of the whole of the country, the artists of Transylvania were accorded

a place of prominence. Elena Popea, Sabin Pop and Satmari were enthusiastically acclaimed in the Belgian and Dutch presses and no less so in the *Etoile Belge, Le Soir, L'Independence Belge.*

Of the home exhibitions the one accorded the most recognition was that held in November, 1930, in Cluj, in which the outstanding artists of Transylvania, Roumania, Saxony and Hungary were represented, for the most part by their best canvases. Special effort was made to give the exhibition wide publicity and it was indeed received with enthusiasm, but unfortunately the support given it was moral only. As was more or less to be expected there was no demand for the pictures themselves. The fact that two only, from the two hunderd shown, were sold, was distressingly indicative of financial conditions. Incidentally these were by no means the finest canvases.

I want to say a word about the artists who represented their several countries. The Roumanians of the older school whose work was shown were Aurel Pop, Alexander Pop, and P. Capidan; whereas the younger exhibitors were Ciupe, Bogdan, Demian, Pascu, Munteanu and others. The Hungarians chose to show works by Thorma, Szolnay, Ziffer, Szopós, Tibor: the Saxons, those of Mattis Teutsch, Widmann, Kimm, Schunn. Unlike this exhibition, which looked both forward and back, the Spring Exhibition of the Barabás Miklós society was entirely post impressionistic, as may be imagined from the artists who participated in it, recruited from Timişoara, Cluj, Baia-Mare and Jigodiu. They were Podipny, Varga, Gallas, Szolnay, Kos, Jándi and Nagy Imre.

A survey exhibition of Banat-Roumanian art arranged in conjunction with the Astra Society in Caransebeş was a welcome introduction to this phase of Roumanian art, and credit is given to I. Miloia, Director of the Museum of Timişoara, through whose efforts it was arranged. The earliest artists represented were Nedelcu of the middle of the XVIIIth Century, Vasile Ierodiaconul and an unknown artist, both his contemporaries; Const. Daniel and Velceleanu from the second half of the XIXth Century, and from the last half: Isac, Minişan, Ciupe, Simonescu, and Băleanu.

Three exhibitions were held practically simultaneously in the spring of 1931 in Bucharest and Cluj. They purported to be an exhibition of Hungarian artists of Budapest in Bucharest and two exhibitions of Transylvanian-Hungarian peasant art in Cluj; but it

was ewident even to the casual observer to what an extent the Roumanian-Saxon art had been superimposed upon the Hungarian. Exhibitions such as these should have been purely Hungarian in theme, and not a veritable potpouri of impressions, as was the case in both exhibitions. On the other hand in viewing the Spring Exhibition in Budapest of old Transylvanian-Saxon art, praiseworthy as the effort was, one had constantly the disturbing feeling that he was looking at products of Hungarian Art, and had definitely to remind himself that these were really the creations of Transylvanian-Saxon artists, albeit in part painted to order for a Hungarian. There were instances, however, as in the case of the painting from the Transylvanian Church-citadel where neither the artist nor the sitter was Hungarian. The Hungarian artists held a subsequent exhibition in Cluj in June of the current year.

The Baron Brukenthal Museum, in connection with the Sebastian Hann Society, held eight exhibitions of native art in the period 1928—1930, but were able to purchase for the museum only one painting each from Hans Eder, Eduard Morres, Hans Hermann and Trude Schullerus.

At the instigation of the Banat Museum of Timişoara a collection was assembled in which twenty-four painters, six sculptors and one potter participated. The aim was to present as many artists of the province of Banat as possible. This was achieved, and a very fair level of quality was maintained which is not always the case under these conditions. The Baia-Mare artists also held an exhibition in Cluj 1930.

Art activity in Transylvania

1931—1932

The serious Financial crisis whicht at this time weighs heavily upon all fields of endeavour, has also affected the development of art in Transylvania. The activity in the realm of the museum, exhibitions, excavations and restorations, seems, in comparison to the previous report in the November, 1931, issue of *Parnassus*, to be strongly reduced. Still one could certainly not assert, as will be evident from the following, that an absolute suspension has taken place. Such a state would, indeed, be impossible, for, when material needs are insufficient, the forward-striving spirit seeks a field of endeavour which is less costly but none the less useful.

Museums. This spirit is manifest in the museums also. One cannot speak of an actual or important enrichment of the collections. If the number and the value of the new additions is not particularly great, still activity is to be noticed in the field of new arrangement, inventory, cataloguing, maintenance, and special exhibitions. The leading Transylvanian Museum is the Baron Brukenthal Museum in Sibiu. Here, in the course of the last year, the inventory of the folklore collection was carried forward, the numismatic collection sorted and for the first time very carefully arranged, and in the picture gallery there were special displays of works by Anna Dörschlag, Hermann Konnerth, and Hans Hermann. The complete contents of an old apothecary shop were presented as a gift to the folklore collection. The number of members of the „Society of Friends of the Baron Brukenthal Museum" rose from 106 to 130; the Society issued a new series of its publication „Mitteilungen" (Communications); and several reports were made. The Transylvanian National Museum of Cluj is working on a new grouping of its collections, while the lapidarium — which until this time, due to lack of space, was housed in the basement of the University — was moved over into the recently acquired Museum bulding and there set into new order. The rearrangement of the Local History Museum,

made possible after the restoration of the conventual church of Sighişoara, was thoroughly carried out and the cataloguing of the same brought to completion. A good step forward was made in the cataloguing of the „Alt Schässburg" Museum in Sighişoara. In the border city of Satu-Mare, on October 3, 1931, the new Ethnographic Museum, which stands in close relationship to the city libary, was opened with due ceremony. Both library and museum are under the guidance of Mme. Istfan. The most important new additions to the Saxon Museum of Braşov are costume pieces, embroideries, and a housemarker in stone dated 1549. The picture gallery of Târgu-Mureş was entirely newly arranged by the curator elected this spring, the artist, Aurel Ciupe. In the museum of the Cultural Society „Astra" of Sibiu, the damages to textiles resulting from unsatisfactory methods of housing were ascertained in spring.

The ex-Prime Minister Prof. N. Iorga performed several excellent services during his administration. He established a Federal Sub-Secretaryship of Museums, Archives and Libraries of which Stefan Meteş, historian and director of the federal archive of Cluj, became the head. Early in April the new museums legislation appeared in the official gazette; likewise the Ethnographic Museum of Cluj and the National Park (really, the Open Air Museum) of the same city, were legally organized. A the same time Prof. Iorga is to be thanked for the decree that all professors of history are obliged to take their students through the museums in their respective cities. The secondary schools were urged to establish school museums.

Preservation of Monuments and Excavations. With material help from Prime Minister N. Iorga, in 1931—1932 the most necessary conservant measures were undertaken on the castle of Hunedoara (15th century), i. e., repairs of the roofs, windows and bridges and the strengthening of the Capistran towers with iron. The restoration of the Church of Sâmbăta-de-sus, built in 1697 by Constantin Brâncoveanu, was completed at the end of 1931. The murals and the building itself of the Church of Ghelinţa, both originating in the 15th century, were restored. On this occasion several cyrillic letters were found, an indication that this Székler Church has at any rate something to do with the Roumanians, perhaps it is really a Roumanian institution. C. Daicoviciu, a University Lecturer, made an examination of the ancient wall of Sarmisegetusa and unearthed part of a syncretic temple. Two inscription tables (one in Greek)

were found. With the help of the Monument Commission, a find of 209 medieval and modern coins, discovered in the outskirts of the village Mănăştur, was saved. The excavations of the Banat Museum and of the Saxon Museum in Braşov both working separately, may be mentioned here; the results were published at the time of the excavations. In Arad, Professor V. Kara dug on the banks of the Mureş in order to find the place where the martyrs of the Hungarian Revolution were hanged. Professor Kara is at present preparing a book on his work. The old wooden church which stood 187 years in Cărpiniş and 65 in Poşaga, has been brought to Lazuri by the Walachians who were colonized in the county of Satu-Mare. Previously, the wooden church had been taken from Ghighişeni (Bihor) to Beiuş in order to use it there as the chapel of the orthodox boarding school. Such changes from place to place of wooden churches were quite common in earlier times. While laying the foundation for the new Chamber of Artisans [1] in Cluj, it was established that subterranean passageways, two to three yards wide, ran parallel with the medieval walls of the city. In August of this year the murals of the Church of Sălişte were restored by two masters of Sibiu, Haas and Stanciu.

New Edifices and Pubic Monuments In this connection are to be mentioned the cornerstone-laying of the orthodox Church of Satu-Mare, begun in May, 1932, according to the plans of the architect, G. Liteanu of Bucharest, and also the laying of the cornerstone of the orthodox Church of Huedin. At the ceremonies of the Academy of Agriculture, His Majesty the King expressed the wish of seeing the new Cathedral of Cluj brought to early completion. The Prime Minister I. Maniu, who was present, promised to place four million lei at the disposal of the Bank Commision. A public collection for funds to complete the Church of Baia de Criş was begun.

The bronze busts of Trajan and Decebalus, presented in 1923 by Rome to the city of Cluj, will soon be erected, probably in the city park. In Mirăslău, where Michael the Brave lost a battle, a „Troitza" (cross) was erected, in Năsăud a bust of the late School Director Sandu Manoliu, and in Galaţi an heroic monument. In Moneasa a commemorative tablet was placed on the home of the talented sculptor, Groza, who died at an early age. Among the busts that are scheduled

---

[1] Independent artisans operating shops (tailors, shoemakers, etc.). Translator's note.

to be erected those of the poet Gh. Coşbuc in Sibiu, of General T. Moşoiu in Braşov, and of Bishop I. M. Clain in Blaj may be mentioned. A monument is planned for Baia-Mare in commemoration of the thirtieth anniversary of that city's School of Painting.

Notes on Art and Artists. In Transylvania there have not lately been any group or retrospective exhibitions. The big exhibition of the year was opened at Bucharest in the „Salonul Oficial" (the official salon). The Transylvanian artists, Jakab András, Fekete József, and Oláh Gyula, took part and several won prizes. Of the sales exhibitions the following may be mentioned: the Bucharest painter, Kimon Loghi, who distinguishes himself by his fine poetic sense, had a display of 60 of his pictures in November, 1931. Although, to be sure, this painter does not belong to the new generation, his works are regarded with approbation by art-lovers. Each year his display is opened by the Macedo-Roumanian artist, P. Capidan, who lives in Cluj. The exhibitions in other cities worthy of mention are: that of the painter Nicolas Irimie in Oradea-Mare, that of the artists couple Littecky in Sighişoara, and that of Molnár Rosa in Arad. So far as handicraft displays are concerned, that of Roumanian embroideries, woven goods, and national costumes, oppened in Arad by Maria Crăciun, must be named. The artistically decorated Easter eggs from Blaj were greatly admired this spring in the Ileana Salon at Bucharest. At the Bi-annual Fair in Budapest, Samuel Keresztes exhibited tarsia pictures and the farmer Aron Vas showed clay reliefs. A permanent picture display is found in the restaurant of the Stefan Hotel in Baia-Mare. The School of Painting of Baia-Mare, which exhibits here, was founded thirty years ago by Simeon Hollóssy. Unfortunately, their pictures, so much loved by the public, are now often falsified.

By order of the Ministry of Education, the 25th anniversary of the death of the most famous Roumanian painter, N. Grigorescu, was observed in all secondary schools. For the sake of the national economy program of the Iorga régime, the functioning of the Art School of Cluj was guaranteed only until the end of the school year: however, the following Vaida régime revoked the decree and so this school, so important for the art life of Transylvania, lives on. Twelve artists from Oradea-Mare are seeking to found a society in order to protect their professional interests. Of the art lectures, that of Louis Réau on Bourdelle deserves mention.

New researches in the art of Woodbuilding in Transylvania

Roumania, and Transylvania in particular, belong to the very rare and happy countries that today possess numerous examples of buildings in wood. Great progress has been made in recent years in research into the art of building in wood; especially have wooden churches come under observation. Until recently research among wooden relics was neglected. Aside from the essay of the architect Schulcz, in the report of the Austrian Central Commission in 1866, there are in all six magazine articles dating from before the war which contain information about the wooden churches of Transylvania. These, unfortunately, are entirely local in their point of view, and make no effort at comparison. Then, too, the few illustrations they contain are poor. A contemporary Hungarian art historian rightly remarks in the „Archaeológiai Értesitő" (p. 248, vol. XLI, 1927) that Hungarian scholarship has done almost nothing for the promotion of knowledge concerning these monuments and for their preservation. Even adequate statistics are lacking, as are a photographic and descriptive inventory, a collection of inscriptions, not to mention more thorough studies. This circumstance is the more regrettable since it has been established, since the World War, that this neglect caused irreplaceable losses.

A large number of historically and artistically valuable wooden churches have disappeared from the face of the earth without leaving behind for science even a photograph, a drawing or a description. Before 1918 one can not speak of the maintenance and protection of even the most important wooden buildings. A striking proof of this is found in the beautiful wooden church in Vereşmort, shown in Springer's „Handbuch der Kunstgeschichte" (1909, vol. II, p. 348) which was torn down about thirty years ago. The same fate befell many others about the existence of which we are informed through the records of the Roumanian dioceses. The unpardonable guilt, however, consists in this, that during the period of these de-

structions, and for decades before, there existed a Commission for the preservation of monuments.

Since the annexation of Transylvania to Roumania, the wooden churches have been the object of increased scientific interest, and have enjoyed greater protection. Not all churches can be preserved, even today; that is beyond the power even of the State, and is not essential to science. The most important, in both an historic and a scientific sense, in each province are to be preserved; the rest are to be reserved for science by means of inventories, careful photographs, architectural drawings, precise verbal descriptions and the cataloguing of inscriptions. Then the wooden relics of each province are to be discussed in a series of scientific treatises. Considerable progress has been made in these directions.

This activity has been stimulated and advanced by Strzygowski's new researches. As early as 1918 Strzygowski recognized the important part played by wooden building in the development of stone architecture. In 1924 he went ahead according to program in his essay on Pre-Roman Church Building of the Western Slavs. Since then his program has developed steadily; in part it has been realized. It received its newest public formulation in 1929 in his work on Ancient Slavonic Art.

This is not the place to discuss his labours in this direction, but at least the results of his efforts in so far as they affect Transylvania ought to be presented.

Strzygowski considers it inconceivable that Eastern Europe could have been „Barbarian" in the sense that it was inferior to the rest of Europe. Eastern Europe in pre-historic times played a very important part as mediator between Western Europe and Asia. In that period Eastern Europe seems to have been independent of Western Europe; not until after the Mongolian domination is it concerned with forming a permanent alliance with Western Europe. In Pre-Roman days Europe presents three art areas with three different types of wooden building. Of these the block building, with horizontal beams, is characteristic of Eastern Europe. From Finland to the Balkans the block building is the only type of wooden house; it is the persistent force in the development of Eastern European art. According to Strzygowski the wooden churches of Roumania go hand in hand with the Slavic. Those that have been preserved do not date back further than the 17th century. They are block structures with barrel

vaulting and rafter roofs; the ground plan, too, shows the same connection. Block building is the form prevalent when there is a surplus of wood; frame building on the other hand is the economical method that appears when the forests disappear. Block buildings were prevalent in Eastern Europe before the 5th century (e. g. Attila's wooden palace) as is confirmed by Vitruvius. Building in wood may be assumed to have been dominant on the mainland until Gothic building made its appearance, and although building in stone became more general after 1050, the question whether wood or stone was to be used in building castles was not yet decided in the 15th century. As late as 1675 we find in Nin a city built of wood.

In his examination into the origin of the various types of building Strzygowski comes to the following conclusions: that block building originates in Eastern Europe; that in its pure state even the roof is made of horizontal beams; that the rafter roof of the modern Roumanian and Croatian wooden churches are part and parcel of frame building and come from the West, probably from the Franks of the Rhine, at a date that cannot be determined. Barrel vaulting has its origin in block-building; it demands a quadrangular ground-plan and on the other hand it excludes a circular plan. The conchoid square and the polylobe form also have their origin in block-building. The lengthening of the building arises not from the qualities inherent in wood, but from the purposes of the builders. The tendency to height seems to be inherent in the technique of building in wood.

There are many points in common between Eastern Asia and the block structures of Eastern Europe, especially in the roof formation. Strzygowski ascribes to Eastern Europe the role of intermediary between Mazdaist Iran and Western Europe. He finds again the traces of Mazdaism, that vanished world religion, in the Slavic wooden churches with their quadrangular ground-plan.

The investigation of Strzygowski and his school pose a number of important problems which cannot be dealt with here. Although Strzygowski is not especially concerned in his work with Transylvania, his labours do nevertheless have a profound significance for the art of wooden building in Transylvania, in that they state and clarify the problems of wooden building in general. After the art of building in wood had been neglected by investigators for decades,

or dealt with from a purely local viewpoint, conceived of as an imitation of stone building, Strzygowski has restored the art to its own. He has pointed out its role in the evolution of stone building. It must be emphasized that no one before him had viewed the material as a whole from so general and many-sided a point of view; no one had dignified it by recognizing its historic importance. In his work, one may catch a glimpse of a new conception of medieval art. He says modestly: „As yet we are not building anew; we are only showing how the old notions are in every way being proved untenable."

The invaluable researches of Strzygowski in the field of wooden building have borne immediate fruit in the form of a number of publications about the wooden monuments in various countries of Europe. In Transylvania the meagre material already published had first to be critically reviewed and amplified. This was attempted in the writer's German work *Die Kunsdenkmäler der Siebenbürger Rumänen* (The Monuments of the Transylvanian Roumanians), 1927. It showed that Transylvania has in all 1274 wooden churches and that they do not belong only to the past but in part to our own day; that Transylvania, therefore, is not only one of the rare countries which can point to wooden churches, but is among those which have them in the greatest numbers. The wooden churches that have been preserved are not older than the 17th century, but they are repetitions of older models. Schulcz dates the origin of the type with the Gothic cap in the 14th century. This, to be surer, does not mean that there was not a flourishing at a much earlier date. All wooden churches belong to the Greek Orthodox and to the Greek Catholic Roumanians. The Germans and the Hungarians have none.

The church is usually placed upon a hill, in the middle of the cemetery, isolated from dwelling-houses. The ground-plan is simple; a rather long rectangle with a polygonal apse; it is divided into three parts—altar, and separate compartments for men and for women. The dimensions are modest,—18 meters by 9 at most. This block-building is made of oak; it has barrel vaulting and a roof of rafters. The chief ornament of the exterior is the tower, the portico to the south, sometimes to the west, and the ornamental details in particular of the doors. All writers who have dealt with the wooden churches of the Transylvanian Roumanians, Schulcz, Szinte, Téglás,

Myskowszki, have lavished high praise on the artistic qualities of this perfect art of building in wood. Contrary to their opinions it must be asserted that these monuments are not Gothic in style, but constitute an independent wood style. The writer has shown that only the tower cap and the corner spires could have been borrowed from the Gothic stone churches of the Transylvanian Germans; no other detail. But there is a close conection between the wooden churches of Transylvania and those of Moldavia and Wallachia, so that it becomes possible to speak of a Roumanian style of wooden buildings. Twenty-eight years ago Wesser, in his book on wooden buildings, made an independent group of the Roumanian wooden churches of Transylvania, in the frame of the European art of wood-building. By this act the independent significance of these wooden churches was recognized. They exercised a deep influence on the Podkarpacka Rus (Czechoslovakia) on the Roumanian border; the origin of this style is in Transylvania. Among the other countries whose wooden churches show features related to those of the Transylvanian style, but also divergent features, Silesia should be mentioned.

Everywhere in Transylvania the same type of wooden church prevails. That is due in part to migration of the congregation. When a congregation builds a new church, the old one is given or sold to a poorer, churchless group. We know many cases of this sort. It may happen that a church is set up 60 or 70 kilometers away from its original site. This makes possible the dispersal and the unity of the style. Yet within the style there are countless variations. To work out these variations of the same type was the aim of the writer's publication on the wooden churches in the counties of Arad and Bihor. The last mentioned publications differ from the earlier in that each is a complete study of a county. The results rest upon a study of each individual church of the county in question, and not upon a random selection. At the same time relationships not only with other wooden churches, but also with other wooden structures in Europe, as presented in the most recent publications, are sought. The problems which investigators into the art of wood building in general face are given due consideration in every case, so that the answers to general questions may be arrived at through specific researches.

The study of the wooden churches of the county of Arad gave the following results: they are members of the one body, the

art of wood-building of the Transylvanian Roumanians, but they have certain peculiarities seldom or never met with in Transylvania. These include the development of the tower, of the tower-cap and of the arcade-gallery. The tower-cap is not merely slender and Gothic but even baroque and post-baroque. The arcade-gallery of the tower is replaced by windows, often supplied with jalousies. There changes arise in part because the original purpose of the gallery was forgotten, and in part under the influence of the baroque and post-baroque churches of the cities. Aside from the tower-cap we can establish, neither in the interior nor exterior of the structure, any occidental influence. We have before us a style of building independent of the occidental style. It must be noted that here the wooden walls within are covered with artistically valuable paintings, superior to those found in other wooden churches of a Byzantine-Roumanian, or of a more western style.

Like the wooden churches of the Department of Arad, those of the county of Bihor form a part of the Eastern European group as determined by Strzygowski, or the fourth, independent group of Wesser.

They belong to the same type as the other churches of Transylvania. In detail certain peculiarities of this region may be established. To begin with, wooden churches are more numerous in the county of Bihor than elsewhere. Of the 216 villages in Arad only 55 had wooden churches. Bihor, on the other hand, has 151 wooden churches in 431. The inscriptions preserved are somewhat older than in Arad; the oldest date is 1692. The first peculiarity is in the ground-plan which has many more variations than elsewhere: there are 22 variants. The second is the open porch, which occurs frequently and is often executed with great skill. Most of them, and the best, are on the South side of the church, but they occur on the West side, and sometimes they encircle the whole building. In one case there is even a closed-in porch which serves as a prison. The third peculiarity is the tall, slender, Gothic tower-cap, with arcades at the bottom and a decorative ring in the middle. In the interior a hoop and beam supporting it are frequently encountered. The fifth variation is the noble and skillful treatment of the details, especially of the doors at the entrance, of the porticos, of the cornices of the consoles, etc. In this particular the churches of Bihor surpass anything we know in other countries. If the murals are not as fine

as those of the county of Arad, the portayal of the punishments of the Last Judgment in the Women's Compartment is iconographically richer. Indisputable portraits of priests and of painters are also found. Finally the ritual furnihings and implements must be mentioned; they are largely noteworthy products of peasant art.

Here, as everywhere in Transylvania, the wooden churches are the emanation of the mass-personality, of the folk-soul. Their builders are simple peasants who are often unable to write; they are not city artisans. What hey have created is the more remarkable. All who have seen the Roumanian wooden churches have admired the fully developed art, the silhouette, the proportions, the solidity of he strucures, the careful design, the plan of light and shadow, the artistic detail, the harmonious fusion with environment, the gravity, mystery, power and grace of the whole. All those qualities caused Schulcz to assert that these churches far surpass the famous Norwegian buildings. The elucidation of the art of wood building in Transylvania signifies not only an enrichment of our knowledge of this history of art, but also the revelation of the Roumanian folk-soul and of its artistic products.

Bibliography: J. Strzygowski: „Der Norden in der bildenden Kunst", Vienna, 1926 — Altslavische Kunst, Augsburg, 1929 — C. Petranu: Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen, Cluj, 1927 — Bisericile de lemn din județul Arad. Les églises de bois du département d'Arad, Sibiu, 1927 — Monumentele istorice ale județului Bihor. The Wooden Churches in the County of Bihor, Sibiu, 1931. All with many plates.

CONTRIBUTI ALLA STORIA DELL'ARTE IN TRANSILVANIA

L'insegnamento della Storia dell'Arte presso l'Università di Cluj (Romania)

In seguito al trattato di pace del Trianon il Regno romeno ha ereditato dall'Ungheria non solo la provincia Transilvania abitata da Romeni, ma nella sua capitale, a Cluj, anche un'Università con quattro facoltà. Questa è la quarta Università romena.

Malgrado che l'Università di Cluj (Klausenburg, Kolozsvár) avesse un passato di cinquant'anni, si presentò con molti difetti nel momento in cui passò nel dominio dello Stato romeno. „Ciò che avevamo ereditato dai Magiari non corrispondeva in tutto alle esigenze scientifiche moderne e sopratutto alle speciali circostanze del nostro Paese." [1]

La commissione incaricata dell'organizzazione di questa Università, sotto la direzione del commissario generale Sestilio Puşcariu, decise la creazione di un grande numero di nuove cattedre, gabinetti scientifici e diversi istituti accanto a quelli già esistenti. Solo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia si crearono dodici nuove cattedre. La creazione di queste nuove cattedre è così giustificata dal prof. Pârvan,[2] membro della commissione: „L'esigenza del tempo è che noi dobbiamo presentarci con qual cosa di superiore non solo ai nostri istituti già esistenti nel vecchio Regno, ma con un'organizzazione più perfetta di quella dei nostri avversari".

Una delle lacune di questa università era la mancanza di una cattedra e di un gabinetto di Storia dell'Arte — in una provincia così ricca di monumenti artistici! Le università occidentali, dando a questo stadio l'importanza che gli spetta, hanno aumentato sensibilmente il numero delle cattedre di Storia dell'Arte. Così presso le Università di Basilea o di Friburgo troviamo quattro cattedre.[3] Siccome la Storia dell'Arte si insegnava nelle diverse Università sin

---

[1] Anuarul Universităţii din Cluj. Anul I, 1919/20, raportul rectorului Sextil Puşcariu. Cluj, 1921, p. 9.

[2] *V. Pârvan:* Universitatea naţională a Daciei superioare. Revista „Luceafărul", Martie 1919.

[3] Minerva, Jahrbuch der gelehrten Welt, 1922.

dal XVIII secolo,[1] per giustificare la sua mancanza all'Università di Cluj, non si può dire nemmeno che sia una disciplina molto giovane. In Romania i corsi e le conferenze di Storia dell'Arte diventarono ufficiali all'Università nel 1911 e 1912 dopo che il prof. Odobescu le aveva introdotte una quarantina di anni prima, come insegnamenti privati.[2]

I riorganizzatori romeni dell'Università della Dacia Superiore, essendo convinti dell'importanza di questo studio nell'insegnamento universitario, già nei primi giorni decisero la creazione di una cattedra ordinaria e di una libera docenza di Storia dell'Arte. Nello stesso tempo si creò un gabinetto di Storia dell'Arte attrezzato con tutti i mezzi necessari par l'insegnamento e per le ricerche.

Il gabinetto fu fondato nel 1920, quando l'autore donò all'Università la sua biblioteca privata consistente in mille volumi, a scopo di uso scientifico. Si fecero in seguito donazioni e dal preventivo del gabinetto furono comprati ancora dei libri, diapositive e fotografie, sicché il gabinetto di Storia dell'Arte conta circa 2200 libri di specialità, quasi 1000 diapositive e 2500 fotografie. Oggi (1944) il gabinetto di Storia dell'Arte conta 11.689 diapositive, 6180 fotografie e 3833 libri.

Pensando allo scopo da noi proposto, quanto riguarda il gabinetto di Storia dell'Arte, se si paragona coi più grandi istituti dell'Estero, si intende che siamo al principio. La biblioteca d'arte Doucet,[3] lasciata dal proprietario all'Università di Parigi possiede nè più nè meno di 100.000 volumi e 50.000 fotografie. L'Istituto d'arte di Lille ha 60.000 fotografie e 12.000 diapositive.[4] Queste collezioni ci servono di esempio da imitare e non di paragone. Però possiamo fare il paragone con altri seminari ed istituti molto più vecchi: l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Berlino, fondato nel 1875, possiede soli 1200 volumi,[5] cioè 1000 volumi meno che da noi oggi. Il ga-

---

[1] *K. Lange:* Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend. Darmstadt, 1893.

[2] *Al. A. Naum:* Insemnătatea culturii artistice. Iaşi, 1912. — *A. Tzigara-Samurcaş:* Istoria artei şi însemnătatea ei în învăţământul universitar. „Convorbiri literare", 1912.

[3] Dalla gentile comunicazione del signor E. Mâle, i dati statistici del Minerva Jahrbuch ecc. 1914.

[4] *F. Benoit:* L'Institut d'art de l'Université de Lille. „Revue de synthèse historique", T. XXVIII, 1914.

[5] *W. Paszkowski:* Berlin in Wissenschaft und Kunst. Berlin, 1910.

binetto dell'Università di Budapest, fondato nel 1893, possiede, secondo la statistica pubblicata nel 1915, una biblioteca di 987 volumi e 5171 fotografie.[1] Presso più università tedesche di provincia i mezzi di ricerca sono molto piú modesti dei nostri.

Il metodo dell'insegnamento della Storia dell'Arte presso l'Università din Cluj — come pure presso altre università — è condizionato dallo scopo e dal carattere speciale di questa disciplina, dallo scopo dell'insegnamento universitario in generale e anche dalle circostanze locali. La Storia dell'Arte come scienza appartiene al gruppo delle scienze storiche;[2] in seguito alla materialità degli oggetti di cui si occupa, ha una nota comune colle scienze naturali;[3] in seguito poi al suo carattere intuitivo, percettibile esteticamente essa è diversa dalla Storia. Essa non riceve il suo materiale — come la Storia — tradotto in termini astratti, ma deve anzitutto rendere accessibili ad un trattamento razionale le impressioni, le quali si rivolgono al sentimento.[4] Oggi è abbandonata l'opinione di H. Grimm[5] che „la Storia dell'Arte non sia una specialità in sè, ma una disciplina ausiliare della Storia", e invero fu combattuta già al tempo di Grimm da K. Lange.[6] Sarebbe un grandissimo errore, concepire la Storia dell'Arte quale ausiliaria della Storia. É vero che essa offre il suo aiuto a quest'ultima, non però nella parte di sottoposta, quale la paleografia, la diplomatica, la sphragistica e la numismatica, ma nel senso di un campo di ricerche, il quale ha come oggetto una manifestazione indipendente dello spirito umano. Sono dello stesso avviso anche Oechelhäuser,[7] Croiset,[8] Focillon[9] ed altri. L'esposizione del signor A. Venturi al congresso internazionale di Roma ha giovato

---

1 „Magyar Minerva", Budapest, 1915.

2 *H. Tietze:* Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig, 1913, p. 165.

3 *C. B. Stark:* Über Kunst und Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten. 1873, p. 11. — *A. Schmarsow:* Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. Berlin, 1891, p. 28.

4 *H. Tietze:* op. cit., pp. 123, 173.

5 *H. Grimm:* Das Universitätsstudium der neueren Kunstgeschichte. „Deutsche Rundschau" LXVI. Berlin, 1891.

6 *K. Lange:* op. cit., p. 203.

7 *A. v. Oechelhäuser:* Der kunstgeschichtliche Unterricht an den deutschen Hochschulen. Karlsruhe, 1902, p. 15.

8 *A. Croiset:* L'histoire de l'art dans l'éducation. „Minerva", Paris, 1902, p. 10.

9 *H. Focillon:* L'Histoire de l'art moderne à Lyon. „Revue de synthèse historique", T. XXVIII, 1914.

molto, perchè la Storia dell'Arte sia considerata uguale alle altre discipline storiche. [1]

La Storia dell'Arte quale ramo particolare della Storia, avendo il suo carattere speciale, deve avere anche il suo metodo particolare, il quale, per quanto affine a quello puramente storico, ne è sempre differente.

Prima di entrare nei dettagli di questo metodo, mettiamoci d'accordo in quanto riguarda il suo scopo e l'attività dello storico dell'arte. Secondo Tietze i punti cardinali della nostra disciplina sono: „la ricerca e l'esposizione di tutti i fatti, i quali ci dimostrano l'evoluzione della volontà artistica in rapporto causale", vale a dire „la volontà artistica" e „l'evoluzione".[2] Nel recente lavoro metodico dello Strzygowski le parole d'ordine sono: „l'essenza e l'evoluzione".[3]

Ora precisiamo quale sia lo scopo finale dell'insegnamento della Storia dell'Arte nell'università. Il suo scopo non può essere l'educazione degli artisti [4] neanche di formare intenditori professionali di arte.[5] Fra gli storici d'arte F. X. Kraus,[6] H. Focillon,[7] Benoit [8] ed altri stabiliscono la doppia aspirazione dell'insegnamento universitario della Storia dell'Arte. „Un'università moderna è nello stesso tempo un organo di cultura generale, una scuola speciale, un istituto scientifico dove si elaborano e precisano i metodi di ricerca" dice il signor Focillon. Di fronte alla pretesa esagerata che il laureato della università possieda alla perfezione un certo dominio, [9] giustamente osserva G. Biermann che l'università col suo piano d'insegnamento limitato a certi anni o semestri non può chiudere definitivamente lo studio. „Ciò che lo studente deve e può acquistare nell'università è il possesso dei mezzi scientifici e del metodo di ricerca, che lo preparino per la sua istruzione individuale e indipendente". [10]

---

[1] *A. Venturi:* L'enseignement de l'histoire de l'art en Italie. „Revue de Synthèse Historique", T. XXVIII, p. 5.

[2] *H. Tietze:* op. cit., p. 30.

[3] *J. Strzygowski:* Kunde, Wesen, Entwicklung. Wien, 1922.

[4] *F. X. Kraus:* Über das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen. Straßburg, 1877, p. 405.

[5] *Grimm:* op. cit., p. 402.

[6] Op. cit., p. 20.

[7] Op. cit., p. 5.

[8] Op. cit., p. 9.

[9] *G. Hermann* nella „Die Kunstwelt", 1912.

[10] *G. Biermann:* Die Erziehung des Kunsthistorikers. „Die Kunstwelt" 1912, pp. 302—4.

Per poter fissare i principi, i quali ci dovranno guidare nello svolgimento dei corsi, dobbiamo tener conto anche delle condizioni locali.[1] Nella Transilvania constatiamo nel momento presente tre fatti importantissimi: la povertà di mezzi dei nostri studenti, la mancanza delle carriere ben pagate per i laureati nella Storia dell'Arte e la mancanza dell'insegnamento di questa disciplina nelle scuole medie. Queste circostanze non possono non influire sull'insegnamento universitario. Il popolo romeno nel passato è stato oppresso dalla dominazione magiara e non gli fu possibile di svilupparsi economicamente. I nostri studenti di oggi, con poche eccezioni, non hanno i mezzi per dedicarsi ad uno studio piuttosto costoso, il quale richiede viaggi all'Estero, come è quello della Storia dell'Arte. La nostra gioventù studiosa per il momento deve lavorare in vista di un'occupazione sicura per assicurarsi l'esistenza di domani. Benchè nella Transilvania abbiamo quasi trenta musei, essi — con poche eccezioni — non possono garantire l'esistenza dei loro impiegati, perchè queste funzioni sono modestamente retribuite, oppure nella maggior parte sono onorifiche.[2]

Considerando questi fatti si potrebbe credere che la Storia dell'Arte non abbia uditori all'Università di Cluj. Tuttavia non è così! Il popolo romeno è amatore del bello, ciò che conferma anche la sua arte popolare straordinariamente ricca, con la quale poche nazioni possono paragonarsi.

Se gli studenti transilvani per ora non possono scegliere la Storia dell'Arte quale studio principale, tuttavia il loro interesse per l'arte è relativamente grande. Il numero degli studenti non può essere paragonato a quello delle Università straniere, p. es. a quello di Vienna, dove il prof. Strzygowski ha 400 studenti per semestre, o colle Università di Leipzig o Lione, dove il numero degli studenti di Storia dell'Arte oscilla fra 150—200. A Cluj il numero degli studenti che frequentano questa disciplina è il 30 % del totale degli studenti iscritti alla Facoltà di Lettere; essi sono uditori di questi corsi per amor disinteressato dello studio. Fanno eccezione gli studenti del gruppo storico che debbono frequentare la Storia dell'Arte in base al regolamento.

---

[1] *C. Petranu:* Studenţimea noastră şi istoria artelor. „Înfrăţirea", Cluj, 1923, n. 781—782.

[2] *C. Petranu:* Muzeele din Transilvania, Banat, Crişana şi Maramureş. Bucureşti, 1922; con un abbondante riassunto francese.

Stando così le cose, il professore a Cluj ha tre compiti: 1) introdurre lo studente nella contemplazione dell'opera d'arte; 2) fornirgli le cognizioni generali e 3) avviarlo al metodo della ricerca scientifica. Questo scopo si può raggiungere per via di tre specie di lezioni ed esercitazioni: 1) lezioni introduttive; 2) lezioni generali; 3) lezioni speciali e 4) esercitazioni metodiche. Non solo presso l'Università di Cluj, ma dappertutto si constata che lo studente ha l'intuito artistico non formato. La prima cura è quindi non di immagazzinare le cognizioni, ma di destare in lui il senso artistico e di svolgere l'educazione dell'occhio. Giustamente osserva il Croiset:[1] „Il faut apprendre d'abord à regarder et à voir. L'étude historique ne doit venir qu'après". Dello stesso avviso è anche il sig. A. Venturi.

Anche i tentativi d'introduzione nella contemplazione dell'opera d'arte hanno la loro storia ed i loro metodi.[2] A Cluj si applica il sistema di contemplazione del professore Strzygowski,[3] il quale sistema ha dato buonissimi risultati nell'insegnamento universitario. Il valore di questo sistema l'ho rilevato in un'altra occasione,[4] tuttavia voglio qui riassumere che: di fronte ai due punti di analisi „forma" e „fondo", Strzygowski distingue le qualità puramente artistiche della forma e del fondo dalle altre. Così si separa il soggetto e l'azione dal fondo puro (il quale è il fondo spirituale) e si separa la figura (un termine collettivo per il modo di rappresentare la natura) dalla forma pura. D'altro lato si fa una distinzione delle qualità formali per via della loro sottodivisione in spazio, in massa e in linea, in luce e ombra e in colore. Anche per quanto riguarda il fondo, si fa nuova distinzione, ma nello stesso tempo si cerca il rapporto fra la personalità artistica e il fondo spirituale. Strzygowski parte non dalle speculazioni metafisiche, ma dalla materialità dell'opera d'arte, affinchè, esaminando in seguito il soggetto e la figura, si arrivi all'analisi delle qualità supreme di quest'opera: alla forma e al fondo puro. I punti di analisi di questo sistema sono: 1) Il materiale e la tecnica; 2) il soggetto (l'azione, la tesi, nell'architettura

---

[1] Op. cit., p. 14.

[2] *J. Richter:* Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens als Kunstproblem der Gegenwart. Leipzig, 1910.

[3] *J. Strzygowski:* Anleitung zur Kunstbetrachtung ecc. Brünn, 1902. System und Methode der Kunstbetrachtung. „Volksbildungsarchiv", III, 1. H., 1912 ed altre pubblicazioni.

[4] *C. Petranu:* Inhaltsproblem und Kunstgeschichte. Wien, 1921, p. 20.

lo scopo pratico); 3) la figura (il rapporto tra l'opera d'arte e la natura, nell'architettura la costruzione); 4) la forma (lo spazio, la massa, la linea, l'ombra e la luce e il colore) e 5) il fondo (il fondo spirituale, la personalità). L'artista rappresenta la realtà obiettiva per via del soggetto e della figura; la libertà soggettiva dell'artista si manifesta in essenza per mezzo della forma e del fondo. Il mondo si presenta quale significato per mezzo del soggetto e del fondo; quale apparizione per via della figura e della forma.

A destare l'intuizione artistica contribuiscono non solo le introduzioni indirette, ma anche le lezioni pratiche dell'arte. Presso le università occidentali v'hanno delle cattedre di disegno. Le esercitazioni nel disegno e nella pittura presso le università sono un'eredità del secolo XVIII.[1] Lo scopo di questo studio è „non di formare virtuosi e antiquari, ma di preparare l'attitudine per la contemplazione delle bellezze plastiche e di formare il giusto giudizio sulle opere d'arte" come dice Aristotele.[2] Presso l'Università di Lille, p. es., si fanno dimostrazioni ed esercitazioni pratiche nell'Instituto delle Arti.[3] Presso la nostra Università non esiste ancora una docenza di disegno; le prove pratiche e la visita degli studi artistici si raccomandano a coloro, che desiderano possedere una seria cultura artistica.

Dopo l'avviamento alla contemplazione delle opere d'arte per mezzo delle proiezioni e dopo l'esposizione, in forma di dialogo, delle qualità artistiche, si esaminano altre opere analoghe, che appartengono ad altre epoche. Solo dopo questa contemplazione delle qualità artistiche segue l'introduzione nella contemplazione storica delle opere. Come l'analisi artistica, così quella storica si fa per via delle proiezioni. Anzitutto si cerca di classificare l'opera in un'epoca e in un paese e, se è possibile, si determina l'autore; tutto ciò per via intuitiva e comparativa. Coi medesimi mezzi si determina la volontà artistica e la parte dell'opera nella serie delle manifestazioni storiche. In questa occasione si spiega il più intuitivamente possibile l'ambiente storico e mitologico, l'ambiente culturale, i fattori fisici ecc. Alcune comparazioni con opere anteriori dello stesso soggetto e dello stesso problema sono di grande importanza.

Dopo queste consultazioni delle opere si espongono brevemente

---

[1] *K. Lange:* op. cit., e: Das Wesen der künstlerischen Erziehung. Ravensburg, 1912.

[2] *Aristotele:* Polit., VIII, 3.

[3] *F. Benoît:* op. cit.

le fonti indirette, quelle scritte ecc. per poter fissare — dopo aver comparato i risultati — le conclusioni finali.

Per formare l'occhio degli uditori spesso si distribuiscono 40—50 riproduzioni fotografiche di opere d'arte di tutte le epoche, specialmente delle opere sconosciute agli studenti. Essi debbono raggruppare in ordine cronologico e topografico le riproduzioni; infine debbono indicare la scuola od anche il maestro in base alle qualità artistiche. Messe in ordine dagli studenti le riproduzioni, secondo i due punti di vista sopra accennati, il professore corregge gli eventuali errori, insistendo in parte su ognuno di questi e traendo una sintesi storica dall'arte dell'epoca e dell'artista presentato. Questa procedura, la quale si applica in occidente, ha dato ottimi risultati anche da noi, riuscendo a tener viva l'attenzione degli uditori.

Questo metodo si applica con opere originali a l'École de Louvre di Parigi,[1] ma le opere originali possono essere difficilmente adoperate a questo scopo presso un'università, la quale ha una modesta collezione d'arte, sia per quantità che per qualità, come è il caso anche di Cluj. Lo studio delle opere originali non manca del tutto da noi, ma esso, pel momento, si limita ai nomumenti pubblici della città, finchè si riaprirà il „Muzeo Nazionale" della Transilvania.

Oltre i corsi destinati ad introdurre nella contemplazione artistica e storica delle opere d'arte si tengono dei corsi generali, nei quali, per la durata di 6 semestri, si tratta la materia dell'arte cristiana fino ad oggi. (Per l'arte antica esiste una cattedra separata di Archeologia). Il corso generale è informativo, destinato agli uditori di tutte le facoltà. Si crede generalmente che sia facile tenere lezioni di questo genere, mentre esse richiedono che il lettore posseda perfettamente tutta la materia. Il che per i corsi speciali spesse volte non è necessario.[2]

È naturale che la vasta materia non si possa trattare in un periodo così breve che ha tratti molto sommarii. L'estensione di questa sintesi se la debbono fare gli uditori stessi coi manuali e colle monografie. L'andamento dei corsi universitari non può e non deve rendere inutile all'uditore la consultazione e lo studio dei libri di specialità. Un pericolo perpetuo din questi corsi è di sovraccaricare il programma con enumerazioni monotone. Si evita questo pericolo,

---

[1] *G. Brière,* nella „Revue de synthèse historique". T. XXVIII, 1914.

[2] *M. G. Zimmermann:* Kunstgeschichte und Literatur an den Kunstakademien. Leipzig, 1892.

se si dà maggiore importanza all'apprezzamento artistico delle opere principali, di fronte all'esposizione dei fatti singolari.[1] Se come vuole Wölfflin,[2] ogni tesi di Storia dell'Arte deve possedere natura estetica, in nessun altro posto questa esigenza si fa tanto sentire quanto nei corsi generali. Presso qualche università la cattedra di Storia dell'Arte si chiamava da principio „cattedra di storia e di teorica dell'arte". Oggi per fortuna si è spianato quel'antagonismo che esisteva, alcuni decenni or sono, tra gli esteti e gli storici dell'arte.[3] Si darà importanza non all'estetica speculativa, ma a quella empirica; più dettagliatamente non a quella normativa, ma a quella descrittiva; alla cosidetta estetica obiettiva o pratica, chiamata anche estetica applicata. Quanto alle altre correnti dell'estetica moderna v'ha dubbio se lo storico possa e debba fare l'estetica biologica, fisiologica e psicologica. Oltre la conoscenza del materiale e l'apprezzamento artistico, la descrizione dei monumenti del Paese, nel quadro di questi corsi, promuove molto lo sviluppo dell'interesse dei principianti. Però in nessun altro caso si impone un'attenzione più grande, essendochè le creazioni mediocri imbrogliano il principiante, mentre il nostro scopo è la sintesi delle opere d'arte.[4]

Altri scopi perseguono i corsi speciali. Questi oltre partecipare le cognizioni dettagliate, riguardanti un'epoca, un artista o un problema d'arte, sono destinati ad introdurre lo studente negli studi bibliografici e nel metodo della ricerca. Queste lezioni a Cluj si rivolgono piuttosto agli storici, perchè, introducendoli nel metodo scientifico, li stimoli a lavori di questo genere. Anzitutto si accentua quanto concerne la raccolta e la critica delle fonti, la interpetrazione dei monumenti e l'evoluzione. Corsi di questo genere furono tenuti durante più semestri sull'arte gotica, con speciale riguardo ai monumenti gotici e neogotici della Transilvania. La spiegazione dei monumenti nazionali è molto più larga che nei corsi generali, nei quali possono essere trattati i soli capolavori della nostra arte. I corsi speciali in realtà non possono essere che un'introduzione nei lavori di ricerca metodica, perchè agli uditori si presenta il mate-

---

[1] *I. Popp:* Der kunstwissenschaftliche Unterricht, insbesondere auf den Hochschulen und Kunstschulen. München (senza anno), p. 2.

[2] *H. Wölfflin:* Die klassische Kunst. München, 1899, introduzione.

[3] *Tietze:* op. cit., cap. I. Tra gli storici più vecchi dobbiamo specialmente considerare K. Lange, E. Grosse, A. Schmarsow.

[4] *H. Grimm:* op. cit., p. 410.

riale raccolto, raggruppato ed elaborato, e così anche le conclusioni, senza che essi abbiano partecipato a questo lavoro.

Lavori metodici di Storia dell'Arte compiono gli studenti sotto la guida del professore nelle ore di seminario. Frequentano il seminario in maggioranza quelli che studiano la storia, giacchè, anche in base al regolamento, debbono superare un esame di Storia dell'Arte. A questo esame si posono presentare solo quelli, che hanno seguìto i corsi e hanno dimostrato di avere profittato delle esercitazioni del seminario.

Tanto nei corsi speciali quanto nel seminario la parte più importante è quella del metodo della ricerca. Quale sarebbe il metodo ideale? Ciò che ha detto Hettner per la geografia, calza anche qui: [1] „un metodo, il quale non sia nè uno sforzo del genio creatore, né una restrizione per il recercatore".

Riconoscendo incontestabilmente l'appartenenza della storia dell'Arte al gruppo delle scienze storiche, il nostro metodo sarà molto somigliante a quello della storia, senza che sia però il medesimo, dato il carattere speciale della nostra disciplina. Due dei più nuovi metodi di ricerca meritano a nostra attenzione. Un'applicazione del metodo storico rappresentato da Droysen, Bernheim, Langlois e Seignobos fu sperimentato nella Storia dell'Arte dal Tietze; [2] un altro metodo speciale di questa materia è stato sperimentato e applicato dallo Strzygowski. [3] L'importanza di questi due metodi risulta facilmente dalla loro comparazione con altri tentativi metodici, p. es. con quello di Vermeylen, [4] di Wölfflin [5] ecc. Tra il metodo di Tietze e quello di Strzygowski non corrono solo le differenze fra il metodo applicato e quello apposta creato. Strzygowski parte dall'esame dei monumenti; Tietze invece dalle fonti indirette (scritte, documentarie ecc.).

Quanto alle ricerche negli archivii, alla raccolta delle fonti indirette, lo Strzygowski crede che questo compito possa essere adem-

---

[1] *A. Hettner:* Das Wesen und die Methode der Geographie. „Geographische Zeitschrift" XI, p. 545.

[2] *H. Tietze:* op. cit.,

[3] *J. Strzygowski:* Die Baukunst der Armenier. Wien, 1918. — Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Wien, 1920, e specialmente: Kunde, Wesen, Entwicklung. Wien, 1920, oltre i lavori citati.

[4] *A. Vermeylen:* Questions de méthode. „Revue de l'Université de Bruxelles", VII, pp. 280—285.

[5] *H. Wölfflin:* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915.

piuto molto meglio dagli storici e filologi, che dagli storici dell'arte. Questa attività non appartiene all'attività propriamente detta dello storico d'arte. La sua attività speciale incomincia realmente colla ricerca dell'essenza e dell'evoluzione.

La seconda differenza tra i due metodi è la parte speciale che è destinata dallo Strzygowski alla personalità dell'artista, ciò che non si accentua abbastanza dal Tietze, come hanno osservato giustamente C. Neumann [1] e M. I. Friedländer. [2] La terza differenza sta nell'analisi dell'essenza delle opere d'arte. La divisione del Tietze in analisi iconografica e in analisi formale è tanto poco precisa come lo fu la divisione di tutte le qualità artistiche in „forma" e „fondo", fatta dagli esteti. Invece i capitoli consacrati dal Tietze alle classifica delle fonti e alla loro critica rappresentano il lavoro più fondamentale sotto questo riguardo.

Il metodo applicato ai lavori scientifici presso l'Università di Cluj è eclettico. Essendo la maggioranza dei frequentanti del seminario studenti di Storia, non possono mancare i lavori concernenti le fonti indirette, la cui raccolta e critica si fa secondo il Tietze. Invece i lavori di concezione, cioè di essenza e di evoluzione, si eseguiscono secondo i principî di Strzygowski. L'ordine dei lavori è generalmente il seguente: la raccolta delle fonti dirette (i monumenti) e delle fonti indirette (fonti letterarie, bibliografiche, topografiche, teoriche, documentarie, iscrizioni, fonti verbali e le riproduzioni), l'esame delle fonti dirette ed indirette riguardo alla loro originalità quanto al tempo, al luogo, all'autore, alla dipendenza; e infine si fa il controllo reciproco di queste fonti. Segue l'attività propria dello storico dell'arte: lo studio dell'essenza secondo il sistema di Strzygowski e in rapporto con questo, l'esame della personalità e della volontà artistica.

In seguito si costruiscono i nessi ed i rapporti coi fattori generali (razza, fattori fisici e psichici) e si stabilisce il problema dell'evoluzione, aiutati dai risultati ottenuti e dal talento combinatorio e riproduttivo dello storico d'arte. Si intende che i punti enumerati sono soltanto lo scheletro del metodo, poichè ognuno di questi punti contiene sottodivisioni e dettagli, la cui esposizione non può entrare in un articolo così breve, come questo. [3]

---

[1] „Historische Zeitschrift", 1914, p. 485.

[2] *M. I. Friedländer:* Der Kunstkenner. Berlin, 1919, pp. 15—16.

[3] Uno studio più esteso dell'autore in lingua romena: „L'insegnamento della Storia dell'Arte presso l' Università di Cluj". Bucureşti, 1924.

I monumenti politici ungheresi della Transilvania e l'arte romena

L'„Europa Orientale“ ha pubblicato l'anno scorso (XIX fasc. 3-4) un articolo del prof. E. Darkó, in cui figura un capitolo intitolato „Distruzione dei monumenti artistici“ (pag. 156-8). Si tratta di una pretesa distruzione in massa dei monumenti artistici ungheresi della Transilvania da parte dei monumenti Romeni. Nella medesima annata (XIX fasc. 11-12, pag. 487-9) è stata pubblicata una recensione di L. Cialdea sul mio libro: „L'Art Roumain de Transylvanie“. Tanto Darkó, quanto Cialdea, hanno un'idea così sbagliata di questi problemi, che mi vedo indotto a dire loro la mia opinione, tanto più che da 21 anni mi occupo esclusivamente della storia e della conservazione dell'arte della Transilvania. Purtroppo non ho l'onore di discutere con persone competenti (Darkó è un professore di filosofia classica, Cialdea un giovane storico), perchè se fossero veramente degli specialisti, avrebbero avuto ambedue una visione più vasta, avrebbero dimostrato cognizioni tecniche più esatte e un migliore senso critico e si sarebbero serviti di un frasario più preciso.

Ho trattato il problema delle statue politiche ungheresi della Transilvania già nel 1929 con uno studio in lingua romena („Transylvania, Banatul, Crişana, Maramureşul 1918-28“, Bucureşti, 1929, vol. II, pag. 1181) e con un altro in inglese, pubblicato dalla rivista artistica „Parnassus“ di New-York, I, 6, pag. 7, 1929. Gli studiosi competenti dell'Ungheria non hanno risposto a nessuno di questi miei due scritti e Darkó ripubblica ora le sue ingiuste accuse. A giudicare dai titoli e dai commenti del testo di Darkó, si tratterebbe della distruzione di monumenti, fatti a pezzi; ma poi dall'enumerazione dei casi risulta che — salvo due eccezioni — i monumenti sono stati portati via, smontati, cosa ben differente dalla loro distruzione.

Anzitutto dobbiamo rilevare che non si tratta di monumenti storici artistici, considerati tali dalla legge di qualche paese del mondo, nemmeno da quella dell'Ungheria, perchè la loro età non risale ad un'epoca più lontana degli ultimi decenni del secolo XIX, anzi la

maggior parte data dagli inizi del nostro secolo. Sono monumenti politici: statue e lapidi, collocate per lo più nelle piazze principali delle città. Sono — fatte pochissime eccezioni — opere modeste o insignficanti dal lato artistico. Sono state erette non per amore dell'arte, ma per scopi politici. Fanno eccezione solamente: la statua del Re Mattia a Cluj; il monumento dei 13 martiri ad Arad, e dal punto di vista ungherese anche le statue di Kossuth ad Arad, di Wesselényi a Zălau e di Bem a Târgu-Mureş. Il primo di questi monumenti sta ancora al suo posto, perchè Re Mattia era di origine romena; gli altri furono smontati senza danni e conservati in magazizni; solamente quello di Bem, un polacco, fu consegnato dal Governo romeno alla Polonia che lo aveva reclamato. Dunque: non distrutti, e nemmeno danneggiati! Gli altri monumenti politici stanno pure nei magazzini, così la statua di Kossuth, di Salonta e di Careii-mari; la statua di Petöfi di Târgu-Mureş; il busto di Széchenyi di Cluj, le lastre di vetro dipinte di Târgu-Mureş, ecc. ecc. Per accrescere il suo elenco, Darkó enumera anche le lapidi con iscrizioni moderne senza alcun valore artistico, come quella del Palazzo della Cultura di Arad del 1913, ch'egli chiama „lapide storica"; ma con uguale diritto si potrebbero annoverare fra gli oggetti storici tutte le vecchie tabelle degli uffici dello Stato ungheresi, come quelle che dicevano „Kimenet", „Bemenet", „Tilos a dohányzás" (Entrata, Uscita, Vietato fumare).

In generale. trattasi dunque non di una distruzione o di un danneggiamento, ma dello smontamento e dell'immagazzinamento per opera delle autorità romene. E' questo lecito? L'allontanamento di quei monumenti dalle piazze è comprensibile a chiunque, giacchè statue e lapidi erano state erette o collocate a suo tempo dagli Ungheresi non per motivi artistici, ma per considerazioni politiche. Esse rappresentano oggi agli occhi della popolazione romena redenta il doloroso ricordo dell'oppressione e dell'umiliazione di ieri, ossia dell'ideale politico della vecchia Ungheria, della magiarizzazione; e sarebbero state quindi una provocazione continua. Esse non sono affatto in armonia coll'ideale di Stato romeno. Nel 1919 furono presentati al Consiglio di Reggenza della Transilvania parecchi memoriali, corredati da migliaia di firme, chiedenti l'allontanamento di questi monumenti che costituivano una stonatura.

Lo smontamento dei monumenti politici ungheresi per opera delle autorità era pure necessario per preservarli da pericoli. Erano già

accaduti dei casi isolati, là dove le autorità non avevano provveduto in tempo allo smontamento, che qualche irresponsabile aveva danneggiato, di raro distrutto, un monumento di scarso valore artistico. In nessun luogo le autorità romene hanno ordinato che fosse danneggiato o distrutto un monumento; al contrario, esse li hanno tutelati contro l'opinione pubblica e li hanno restaurati. Ad onore del popolo romeno bisogna riconoscere una cosa: che anche nei giorni bollenti del crollo statale esso si è mantenuto più moderato e tollerante che le grandi nazioni civili. I francesi hanno abbattuto e in parte ridotto in pezzi i trei maestosi monumenti dell'Imperatore Federico, dell'Imperatore Guglielmo e del Principe Federico Carlo a Metz; la stessa cosa hanno fatto a Strasburgo; anzi non hanno rispettato nemmeno i monumenti di guerra tedeschi nei cimiteri, come per es. a Chaunay, Champien, ecc. I tedeschi alla loro volta hanno fuso un buon numero di monumenti di bronzo dei territori da loro occupati in Francia e nel Belgio, ed anche di quelli della loro patria. I Polacchi hanno demolito nel 1925 la grandiosa cattedrale bizantina, eretta tra il 1894 e il 1912 sulla Piazza della Sassonia a Varsavia, perchè tramandava il ricordo della dominazione russa. Che cosa hanno fatto i Polacchi dei monumenti tedeschi a Strelno e a Posen? Bisogna rinunziare ad accrescere questo elenco; chi però si interessasse della questione consulti l'opera in due volumi di P. Clemen: „La tutela dell'arte in guerra" (Lipsia, 1919). Tanto in occidente, quanto in oriente, sono stati distrutti, non solo statue recenti, perchè questo sarebbe il meno, ma anche monumenti storici irreparabili. Molto deve essere condannato; ma certe cose si possono spiegare colla psicosi di guerra e di rivolgimenti politici. Il governatore generale germanico a Varsavia ha approvato, per es., il trasporto di monumenti russi (come quello dei generali polacchi rimasti fedeli e di Paskewitsch). Ma gli Ungheresi, purtroppo, non vogliono comprendere queste cose. Essi hanno chiesto alla Società delle Nazioni e al Consiglio degli Ambasciatori non già la restituzione delle loro statue e lapidi politiche, ma che fossero protette sul posto onde continuassero ad esercitare la loro funzione politica, cosa che naturalmente non potè essere approvata. Mai l'Ungheria ha rivolto alla Romania una domanda perchè tutte queste statue e lapidi le fossero consegnate. Chiedo agli amici italiani, se oggi sarebbero disposti a tollerare nelle piazze principali di Venezia, Milano, Mantova, Firenze o Trieste statue degli Asburgo, di generali e statisti austriaci

per ricordare il cessato dominio austriaco nell'alta Italia? Mi si conceda infine di osservare che nessun diritto internazionale, nessuna convenzione o prassi poteva dettare qualche prescrizione in merito. La commissione per i monumenti storici della Transilvania decise di raccogliere in un museo tutte queste opere, che offendevano la dignità nazionale dei Romeni. Chi scrive queste righe vede un'unica soluzione, quella di uno scambio: la Romania consegni tutte queste statue e lapidi all'Ungheria e riceva in compenso dai Musei di Budapest un numero corrispondente di oggetti artistici e culturale romeni e transilvani. L'esecuzione viene ostacolata dall'Ungheria: nel 1925 la Romania ha fatto una proposta di questo genere all'Ungheria; ma invano. Eppure questa soluzione sarebbe conveniente ad ambedue le nazioni. Proposte di questo genere furono fatte ai Polacchi ed ai Russi nel 1919 da persone competentissime, come Clemen e Grisebach.

Dopo queste spiegazioni, le frasi di Darkó „distruzione", „devastazione", „infranti", „annullati", „vandalismi" possono avere un qualche effetto tra i nemici della Romania, ma sono ingiuste e inopportune da parte di uno scienziato oggettivo. O Darkó non ha controllato sul posto le sue affermazioni, oppure cerca di fare della propaganda antiromena. Coll'aiuto del mio articolo, citato in esordio, e del mio libro „L'Art Roumain de Transylvanie" ognuno può constatare quante statue e busti siano stati eretti dai Romeni in Transylvania dal giorno della liberazione: negli ultimi 18 anni non meno di 120. Ora possiamo bene figurarci, nell'ipotesi di un'occupazione ungherese, che cosa avverrebbe di tutte queste opere. Basta pensare che durante la dominazione ungherese, in tempi di pace, ai Romeni della Transilvania non era stato permesso di raccogliere danaro per un monumento al loro eroe nazionale Avram Iancu, che era stato loro proibito di collocare in una piazza publica di Sibiu un busto dello scrittore Bariţiu, che gli ungheresi avevano fatto saltare di nascosto il monumento romeno, detto „Pietra della Libertà", a Blaj.

Ma per ritornare sull'argomento delle statue politiche ungheresi della Transilvania, noi saremmo davvero arcifelici se i dotti ungheresi pubblicassero un elenco colla descrizione e possibilmente colla fotografia dei loro monumenti nella Transivania, indicando il materiale, la grandezza, il nome dell'autore; e allora ciascuno potrebbe persuadersi quanto essi — fatte le poche eccezioni da me ricordate — siano lontani dal poter essere chiamati „monumenti artistici".

Vediamo ora quali siano le critiche di Cialdea.

Secondo lui le chiese di legno e l'arte popolare non dovrebbero appartenere alla storia dell'arte. Si direbbe che non conosca abbastanza la bibliografia artistica non italiana, giacchè Riegl, Strzygowski, Tietze, Focillon, Wimmer ed altri hanno affermato espressamente il contrario. Si veda l'opera: „Sull'essenza dell'arte popolare", Berlino, 1926, pag. 23, in cui c'è una bibliografia su questo argomento. Al primo congresso internazionale dell'arte popolare, tenuto nel 1928, è stato proprio lo storico dell'arte H. Focillon, professore di storia dell'arte alla Sorbonna, colui che ebbe una parte direttiva. Citiamo ora alcune pubblicazioni sulla storia dell'arte, che si occupano anche dell'arte popolare: F. Seesselberg: „L'arte del basso medioevo", Berlino, 1897; W. Souslow: „Monumenti dell'antica architettura russa", Pietroburgo, 1885; Z. Wirth: „La ricchezza d'arte della Boemia", Praga, 1913; J. Strzygowski: „Arte veteroslava", Augusta, 1929; P. Weber ed F. v. Schubert-Soldern nella „Tutela dell'arte in guerra" di Clemen, Lipsca, 1919; Fr. Wimmer in „Pagano e cristiano", Vienna, 1930; H. Klemetti: „Suomalaisia Kirkonrakentajia", Porvoo, 1936. L'elencazione potrebbe essere prolungata; ma ci limitiamo a far notare ancora come le chiese di legno siano state trattate nei noti manuali di storia dell'arte e particolarmente in quelli di Michel, Woermann, Lübke, Neuwirth, Springer, il quale ultimo riproduce perfino la fotografia di una chiesa di legno romena a Sătmar. Nei congressi internazionali di storia dell'arte, tenuti a Stoccolma nel 1933 ed a Berna nel 1936, furono lette delle relazioni sulle chiese di legno senza che a nessuno sia venuto in mente di obbiettare ch'esse non appartenevano al campo della storia dell'arte. Queste cose io le ho già spiegate all'ungherese T. Gerevich nel „Gând Românesc" del 1935, n. 2, ma il comodo recensore non ha letto questo articolo. Perchè mai l'arte popolare dovrebbe essere esclusa in un libro, intitolato „L'Art Roumain de Transylvanie"? Cialdea, un incompetente, dovrebbe essersi accorto che le sue opinioni soggettive non hanno interesse per i grandi specialisti; perciò avrebbe fatto meglio a limitarsi di riassumere il contenuto del mio lavoro, anzichè criticarlo in una forma superiore alle sue forze.

Si capisce che gli Ungheresi abbiano ostacolato i Romeni di Transilvania nello sviluppare l'edilizia ecclesiastica, molto più che i principi romeni della Muntenia e della Moldavia, coi quali hanno avuto certi interessi e ai quali appunto per ciò dovettero fare tali con-

cessioni. In un quadro sintetico di 96 pagine nessuno può aspettarsi un esame estetico esauriente delle opere singole, perchè anche sintesi più ampie non lo fanno; bisogna quindi limitarsi a indicare le caratteristiche generali delle varie tendenze e citare il maggior numero possibile di esempi. Se a Cialdea non era lecito ammettere che la mia sintesi del 1927 era la prima del genere, ci saremmo aspettati almeno di vederlo citare il compilatore della prima, cose che egli non ha fatto e non può fare, perchè non esiste. Ci domandiamo quale sia la ragione di questi scrupoli infondati? Scartando le creazioni dei Romeni dopo la liberazione dal dominio ungherese col dire che esse appartengono al campo dell'urbanistica, ed escludendo le chiese di legno per la ragione che queste spettano all'etnografia, Cialdea rimpiccolisce ingiustamente il nostro patrimonio monumentale. Lo stesso metodo viene seguito dai nostri avversari ungheresi. Non ci meravigliamo di vedere Cialdea schierarsi dalla parte loro, perchè da qualche tempo ha voltato casacca: era un amico dei romeni, ma nel suo ultimo libro si è rivelato essere un magiarofilo revisionista (vedi l'*Universul* del 12 febbraio 1940). Così si spiega perchè il mio libro,[1] tanto apprezzato all'estero e in Romania, sia stato da lui tartassato. Abbiamo visto con quale diritto e con quale competenza. O

---

[1] Recensioni favorevoli al mio libro „L'Art Roumain de Transylvanie" sono stata pubblicate finora in „Rivista bizantina", Lipsia, 1938, pag. 548 — „Rivista della storia dell'arte", Berlino, 1939, pag. 86 — „Kyrios", Königsberg, 1938, pag. 247—49 — „Cantiere tedesco", Annover, 1940, pag. A, 14 — „Rivista Europea", Stoccarda 1939, pag. 583 — „Indagini del sud-est tedesco", Lipsia, 1939, pag. 462—63 — „Südostdeutsche Forschungen", München, 1940, IV. 2, p. 460—62 — „Jahrbücher für Geschichte Osteuropas", Berlin, 1940, V. 1—2, p. 299—51 — Giornali: „Neue Zürcher Zeitung", 29/V. Zürich, 1940 — „Stampa di Praga" del 17. VII. 1938, pag. 11 — „Il giornale di Kronstadt", Braşov — „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt", 19/XI. Sibiu, 1939. — Riviste romene: „Pensiero romeno", Cluj, 1939, pag. 98—102. — „Il Simposio", Cluj, 1939, pag. 88—92. — „Gli archivi dell'Oltenia", Craiova, 1938, pag. 401. — „La vita romena", Bucureşti, 1939, pag. 141—42. — „Chiesa e scuola", Arad, 1938, pag. 317. — „Rivista di Transilvania", Cluj, 1939, pag. 774. — „Revista Teologică", Sibiu, 1940, XXX. 3—4, p. 117—18. — Giornali: „La corrente", Bucureşti, 16. VI. 1938. — „Il tempo", Bucureşti, 27. VII. 1938. — „La patria", Cluj, 30. VII. 1938. — „Sapere", Arad, 5. VIII. 1938. — Elogi scritti da L. Réau, Parigi; Ch. Lalo, Parigi; R. Bayer, Parigi; J. Alazard, Algeri; Ch. Van den Borren, Liegi; P. Clemen, Bonna; Z. Wirth, Praga; E. Diez, Vienna; E. Schaub-Koch, Ginevra; I. Sainz de los Terreros, Madrid; S. Curman, Stoccolma; S. Erixon, Stoccolma; W. Anderson, Lund; I. Swienčickij, Lemberg.

crede egli forse di essere superiore a tutti coloro che mi hanno recensito finora?

La sua superficialità si palesa del resto col fatto che egli scrive sempre il mio nome „Petreanu", anzichè „Petranu" e che „La Transylvanie", una pubblicazione enciclopedica, viene da lui chiamata erroneamente una: Rivista.

La sorte degli oggetti d'arte ungheresi in Transilvania

Lo specialista non è abituato a polemizzare con gli incompetenti, ma non può lasciar correre senza una rettifica affermazioni inesatte concernenti l'oggetto dei suoi studi, chiunque sia a divulgarle, quando esse hanno per iscopo d'informare un paese straniero. Nell'interesse della verità bisogna chi'io trascuri le ingiuste accuse personali e la mancanza di rispetto del mio avversario. Dopo che, in un articolo del fasc. 5—6, anno XX, di questa Rivista, io avevo sulla base dei fatti ridotto al loro giusto valore le infondate accuse del filologo Darkó, nel fasc. 11—12 dello stesso anno un altro studioso non della materia, il filologo Gáldi, prende la parola in merito, portando accuse alle autorità romene e al sottoscritto, anzi a un popolo intero. Ci domandiamo a ragione perchè non sia sceso in campo uno storico dell'arte oppure un critico d'arte magiaro, che abbia studiato la questione sul posto? Perchè altro è il valore delle affermazioni di uno storico dell'arte di fronte a un dilettante, che conosce le cose da lontano. Lo storico dell'arte non si lascia andare ad affermazioni e a conclusioni senza aver controllato personalmente le cose dette o scritte da altri e senza aver esaminato le condizioni reali dei monumenti, là dove essi si trovano. Il Gáldi, pur avendo avuto questa possibilità fino al mese di Settembre valendosi del passaporto, e dopo questo mese senza passaporto (il suo articolo è apparso in Dicembre), continua a ripetere ciò che hanno scritto laconicamente altri incompetenti, il che è già profondamente riprovevole. Eppoi, l'intenditore non può abbassarsi fino ad attribuire valore artistico o storico ad alcune creazioni moderne, se queste non lo posseggono. Se un italiano vedesse, almeno in fotografia, i „monumenti" di cui si parla, — ciò che io ho chiesto nel mio precedente articolo —, osserverebbe che nulla è più emozionante del lusso degli uomini poveri. Proprio nel ristretto quadro dell'arte ungherese è lecito chiedersi chi siano, per esempio, gli artisti delle statue di Sătmar, quante monografie siano state scritte intorno a loro, in quali manuali di

storia dell'arte o in quali prontuari figurino, che anzianità abbiano e quanti giudizi elogiativi siano apparsi su di loro. Quanto alla questione pregiudiziale, se cioè i monumenti politici recenti degli oppressori possano ovvero no restare al loro posto, quando sia cambiato lo Stato, il Gáldi non è in grado di giudicarla, perchè non conosce o non vuol conoscere la soluzione data al problema nel resto d'Europa. Per lui è imperdonabile il fatto che nello Stato romeno sia stata rimossa una iscrizione ungherese di Arad del 1913, proclamata dal Darkó „lapide storica". Noi ci assumiamo volentieri di fronte a chiunque la responsabilità di tale fatto, giacché è esempio di propaganda antiromena male intesa, che può provocare soltanto ilarità e riprovazione nei confronti degli Ungheresi. Tanto in questo caso, come altrove, il Gáldi ricorre a un sistema comodissimo: incolpa il traduttore dell'articolo ungherese, come se questi fosse il responsabile.

Nell'ultimo capoverso del suo articolo, il Gáldi accusa i Romeni di „un crescente deviamento a base di esagerazioni e di azioni anticulturali", perché avrebbero rimosso „una targa, che si riferiva ai meriti del conte Széchenyi riguardo alla sistemazione del Danubio alle Porte di Ferro". Questa frase è destinata a far grande colpo sul lettore straniero, ma per sua disgrazia le sue informazioni sono false e proprio il caso di questa iscrizione mette in evidenza tutta la tolleranza romena. Prima di tutto, una targa non è mai esistita, giacchè l'iscrizione è incisa sulla roccia, cosicchè non poteva neppure essere rimossa. In secondo luogo, l'iscrizione era la seguente: „Alla memoria di Széchenyi. L'Associazione degli ingegneri e degli architetti ungheresi 1890". Nulla di più, ed essa non parlava affatto dei meriti del conte. Questa iscrizione ungherese moderna, priva di qualsiasi ornamento artistico — (è, quindi, ingiusto trattarne in un articolo che s'intitola „Il destino degli oggetti d'arte ungherese in Transilvania") — è stata fotografata e sostituita nel 1936 con una romena, dedicata pur sempre alla memoria di Széchenyi, in quel luogo stesso. In uno Stato nazionale e in una regione in cui gli Ungheresi sono inesistenti chiunque troverà naturale questa sostituzione. I Romeni, lungi dal far scomparire la memoria di Széchenyi, l'hanno resa accessibile alla popolazione romena maggioritaria, mettendo in chiaro ciò che egli ha realizzato. Così, tutti i falsi commenti del Gáldi cadono nel vuoto. Per l'esattezza dobbiamo anche osservare, di fronte all'autore, che l'iscrizione si trova a Cazane, poco distante da Or-

şova, particolare taciuto o ignorato dall'autore, e inoltre che l'opera dello Széchenyi non fu quella della sistemazione delle Porte di Ferro, bensì l'aver creato una via lungo il Danubio, a Cazane; che questa strada, poi, fosse „d'incommensurabile vantaggio per il traffico romeno" è un'esagerazione, per usare un termine modesto. Chi scrive queste righe ha esaminato la questione sul posto e non si basa soltanto sulle parole altrui. Sempre in questa regione ho trovato altri esempi di tolleranza romena: la targa commemorativa di Francesco Giuseppe a Cozla, quella della regina Elisabetta d'Ungheria al di là di Cazane, la statua della stessa regina a Băile Herculane.

Le „distruzioni" di statue politiche, il „vandalismo", il Gáldi vuole presentarceli come fatti realmente avvenuti, valendosi di un'argomentazione davvero curiosa, e cioè che le notizie rispettive sono apparse in un annuario ungherese della Transilvania, che perciò esse debbono essere esatte, perchè altrimenti le autorità romene incaricate della sorveglianza di ciò che si stampa le avrebbero soppresse. Ma nel 1930 non esisteva in Transilvania una censura e poi forse che le notizie apparse, nel campo dell'arte, in pubblicazioni italiane, ungheresi, ecc., sono tutte esatte per il fatto di essere state stampate? Quanta fiducia meritino i dati dell'annuario ungherese della Transilvania, che è un annuario politico, non artistico, risulta dai seguenti esempi: 1) La statua di Kossuth a Salonta non è stato „abbattuta", ma smontata e collocata nel museo locale; 2) una „statua" degli honvedi non è mai esistita a Sighet, bensì un modesto ceppo commemorativo, il cui valore non supera quello degli obelischi e delle colonne di un cimitero di provincia; 3) le „tabelle storiche" del Palazzo Culturale di Arad abbiamo già visto che cosa siano. Riproducendo tali dati inesatti e privi di controllo, il Gáldi non dà prova di rispetto per la precisione nè di attitudini scientifiche. Leggendo l'elenco redatto da incompetenti, da collaboratori d'ogni sorta di questo annuario politico, il Gáldi non ha proprio creduto opportuno di controllare queste brevi notizie? Io credo che questo dovere elementare per ogni ricervatore egli lo abbia trascurato coscientemente per scopi di propaganda antiromena. Della stessa colpa egli si macchia anche per ciò che riguarda le statue dei due re santi dell'Ungheria sulla facciata della chiesa di Satu-Mare, riproducendo la notizia di una rivista politica unilaterale ungherese. La polizia di Satu-Mare non può essere sospettata di complicità, per non aver scoperto i responsabili che hanno posto un'iscrizione ironica sul piedistallo

dei re d'Ungheria, come non ha potuto essere sospettata quella di Târgu-Mureş, quando non riuscì a scoprire gli ungheresi che avevano posto un'iscrizione beffarda sulla statua dell'eroe romeno Avram Iancu. Parlare, in base a questi diversi fatti, dell'„odio selvaggio contro gli Ungheresi", è esagerato; generalizzare, poi, l'eccezione è un mezzo usato dai propagandisti, ma poco onorevole per uno studioso. Il Gáldi accresce l'impressione dei pretesi „vandalismi" con le seguenti parole: „Colpevoli ignoti abbattono la statua di Kossuth a Nagyvárad". Ma in quella città non è mai esistita una statua o un monumento di Kossuth. Neppure l'annuario citato con tanto rispetto dal Gáldi parla di qualcosa di simile, benchè l'autore ci presenti la notizia come attinta da quell'anuario.

Il busto di Csiki, minuscolo e insignificante com'era (e ingiustamente messo a raffronto con i busti romeni), anch'esso non per amore dell'arte ma con uno scopo politico è stato innalzato ad Arad, per imporre la superiorità della cultura ungherese alla massa dei Romeni, ai quali gli Ungheresi non hanno permesso d'innalzare statue pubbliche dei loro grandi uomini (esempi: il monumento di Avram Iancu e il busto di Bariţiu). Se la dominazione ungherese „millenaria" (un'inesattezza, giacchè trascura la dominazione dell'Austria in Transilvania dal 1690 al 1867) fosse stata tollerante e non opprimente, nessuno avrebbe pensato a rimuovere il busto di Csiky e di re ungheresi. La storico deve almeno in parte essere psicologo, ciò che non sono nè il Gáldi nè il Darkó. Essi dovrebbero capire che, senza aver l'intenzione di negare la storia, il popolo non può vedere nelle pubbliche piazze le statue degli oppressori di ieri, così come non si può tollerare il ritratto del nemico in casa propria. Se ambedue gli autori ungheresi considerano questo come „esagerazioni e fatti anticulturali", ciò è affar loro, ma io dubito che un italiano obbiettivo possa essere dello stesso parere.

Eppoi ci chiediamo: con quale diritto essi affermano questo, quando gli Ungheresi dopo il loro ingresso recente a Cluj (sulla base dell'arbitrato degli alleati e non di fatti d'arme) hanno rimosso dalla piazza principale la statua della Lupa, che simboleggiava in quel luogo l'antica dominazione romana, e per i Romeni la loro origine dacoromana? Questa statua, copia dell'originale del Museo dei Conservatori sul Campidoglio, opera di fama mondiale, era stata donata dalla città di Roma alla città di Cluj sotto la dominazione romena. E noi potremmo ripetere con Darkó e Gáldi: „tanto ingenui da non

sapere che non si possono distruggere ricordi storici millenari, allontanando alcune creazioni artistiche". A Satu-Mare le autorità ungheresi hanno rimosso un'altra statua della Lupa.

Non ha senso insistere ancora, mentre è evidente che lo scopo del Darkó e del Gáldi è la propaganda romena a qualsiasi costo. Perciò essi hanno dato grandi proporzioni a un fatto d'altra natura, quale è quello di alcuno opere moderne e insignificanti, ungheresi, e della loro rimozione. Abbiam visto che rispetto possiamo avere di fronte ai loro dati e alle fonti di cui si valgono. Debbo però respingere le accuse personali rivoltemi dal Gáldi a corto di argomenti, e soprattutto la „tendenza antimagiara". Assicuro il mio accusatore che io ho fra gli Ungheresi rapporti di amicizia fin dall'infanzia, rapporti che mantengo anche oggi; nei miei scritti mi son valso spesso dei lavori di specialisti ungheresi e anche sotto il regime romeno ho collaborato alla rivista ungherese „Vasárnap". Per anni interi, intenzionalmente, ho tralasciato di rilevare le falsità spacciate dagli autori ungheresi in merito all'arte transilvana, fin quando, provocato personalmente da essi al Congresso di Stoccolma, mi son visto costretto a svelarle all'opinione pubblica straniera con il mio scritto: „L'histoire de l'art hongrois au service du Révisionnisme" (Bucureşti, 1934), nella speranza di farli tornare alla realtà. Invece di ciò, hanno fatto seguito da parte ungherese attacchi vilissimi al mio indirizzo, usando metodi che offendono profondamente la morale scientifica, p. es. citazioni falsificate delle mie opere, accuse parto della fantasia, ecc.; intanto, la deformazione della verità proseguiva oltre, diretta e intensificata dall'ordinario della cattedra di storia dell'arte dell'Università di Budapest. E' evidente che dopo ciò io ho rinunciato a ogni riguardo di fronte alle falsità ungheresi. Quale è per gli Ungheresi la mia colpa imperdonabile? Ch'io non tolleri la deformazione della verità a scopi politici, nella storia dell'arte transilvana. Ho pubblicato la prima monografia sull'arte romena transilvana, in diversi lavori e al Congresso di Stoccolma ho messo in luce l'architettura in legno dei Romeni; al Congresso storico di Varsavia ho esposto i risultati delle mie ricerche sulla funzione delle popolazioni transilvane di fronte alle storia dell'arte: nell'arte colta i Sassoni svolgono una funzione di primo piano, e nell'arte popolare i Romeni; al Congresso di storia dell'arte di Berna ho negato l'esistenza di un'arte nazionale magiara, per il fatto che gli artisti di nazionalità ungherese sono sempre stati una eccezione

rara, e le loro opere non hanno un carattere specificamente ungherese. I progressi realizzati nell'arte e nell'urbanistica dai Romeni transilvani negli ultimi 20 anni sono stați l'oggeto di altri miei studi apparsi in America; nella mia qualità, poi, di ispettore dei musei transilvani ho disposto che si collezionasse anche il materiale romeno, che era stato un tempo osteggiato dalla dominazione magiara, lasciando così credere che i Romeni transilvani non avessero un materiale degno di un museo. Tutti questi studi sono stati da me pubblicati in lingue mondiali, ovvero oggetto di comunicazioni in congressi internazionali, esponendomi così a un pubblico controllo circa la bontà dei miei pareri. Mi domando: può uno straniero obbiettivo incolparmi per ciò? Il risultato delle mie ricerche, l'eco profonda e favorevole ottenuta nei circoli scientifici occidentali — non meno di 215 recensioni straniere) —, hanno scontentato però gli ambienti ungheresi, ai quali non conveniva l'affermazione e lo sviluppo del popolo romeno della Transilvania appena liberata, soprattutto perchè ciò era contrario alle loro tendenze revisionistiche, alle affermazioni ungheresi fatte a scopo politico, che i Romeni non avessero svolto nessuna funzione e che dopo il 1918, con l'unione della Transilvania alla Romania, tutto fosse stato soggetto a regresso. In realtà, non la mia persona è antiungherese, ma i fatti della storia dell'arte parlano contro l'Ungheria. Non sono gli studiosi romeni a provocare, a lanciare „le solite accuse", ma essi anzi si trovano in uno stato di continua difensiva e rettifica di fronte alle affermazioni ungheresi. Ecco il metodo degli specialisti ungheresi: affermazioni ingiuste all'indirizzo dei Romeni e delle singole persone; queste affermazioni analizzate criticamente dal sottoscritto nelle sue publicazioni, restano senza una risposta da parte di coloro che le hanno formulate. Segue poi l'entrata in scena di alcuni giovani principianti, talvolta neppur specialisti, i quali si valgono di procedimenti inammissibili e che, invece di continuare sulla base di solide argomentazioni, fin da principio iniziano con affermazioni fanciullesche.

Il Gáldi presenta falsamente la discussione sulle chiese di legno e sulla musica romena. Ecco come stanno i fatti. Nel 1936 io ho pubblicato una recensione sfavorevole di 20 pagine in lingua romena e di 6 in lingua tedesca sul lavoro „I campanili di legno ungheresi" della Sig.na I. Balogh; da cinque anni la Sig.na Balogh mi deve ancora rispondere. Sempre riguardo alle chiese di legno il sig. Kam-

pis deve rispondere dal 1934 al mio articolo apparso in „Gând Românesc", il Sig. Domanowszky dal 1937 alle mie osservazioni critiche in „Zprávy Památkové Péče" (Praga) e in „Gând Românesc", come pure al mio volumetto del 1939. Invece di coloro a cui mi rivolgevo, ecco scendere in campo un giovane storico (non storico dell'arte), il sig. Makkai,[1] che voleva in tal modo dimostrare la solita riconoscenza per il suo ex-professore; i pareri di questo giovane sono però irrilevanti di fronte agli autorevoli specialisti che hanno espresso il loro favorevole giudizio sulle chiese di legno romene. (I loro pareri sono stati pubblicati in quattro studi del sottoscritto). — Il Bartók ha ottenuto, per la sua risposta del 1936, una nuova critica di 10 pag. del sottoscritto nella „Revue de Transylvanie" 1937, come pure in estratto a parte. Egli tarda cinque anni a rispondere, mentre queste mia nuova critica ha avuto come conseguenze 21 recensioni favorevoli in sette paesi diversi, dalla Lettonia all'Asia Minore, oltre a numerose recensioni romene, egualmente favorevoli. Nessuno fra coloro che non sono ungheresi s'è messo a difendere i suoi pretesi influssi magiari sulla musica romena. E' impossibile che il Gáldi non abbia avuto conoscenza di questi miei lavori, rimasti senza replica; in ogni caso, il suo modo di presentare i fatti è falso.

Non rispondere quando si presentano loro verità documentate e spiacevoli, sembra che sia un'abitudine ungherese e di tutti coloro a corto di argomenti. Oltre alla questione delle chiese di legno e del Bartók, c'è tutta un'altra serie di esempi in merito al silenzio ingiustificato degli specialisti ungheresi.[2] Va rilevato il fatto, mentre il

---

[1] Le inesatteze di costui si possono constatare leggendo le pagine 8—18, 35—46 del mio libro „L'art Roumain de Transylvanie", dove si registrano molti altri monumenti romeni oltre alle chiese di legno, nello studio „Influence de l'art populaire etc.", in cui l'arte degli Ungheresi e dei Sassoni, lungi dall'essere dimenticata, è trattata largamente. Lo stesso Makkai ha avuto l'imprudenza di segnalare favorevolmente in una pubblicazione, contro il suo professore, un individuo, che ha dovuto poi lasciar da parte egli stesso per la sua mancanza di probità scientifica (J. Biró).

[2] Al Congresso internazionale di storia a Varsavia (1933) gli specialisti ungheresi si sono astenuti dal discutere la mia comunicazione, che li riguardava direttamente („La funzione dei tre popoli transilvani nella formazione del carattere artistico"). T. Gerevich e H. Horváth (che ha visuto 7 anni ancora) non hanno risposto alla mia protesta che li riguardava personalmente, rivolta al Congresso internazionale di storia dell'arte di Stoccolma (1933), menzionata negli atti del Congresso. Gerevich dal 1935 non ha risposto al mio studio „Discussioni sulla sintesi dell'arte transilvana", benchè sapesse

mio punto di vista ha avuto una eco potente e favorevole nelle pubblicazioni straniere, quello ungherese ha avuto come conseguenza soltanto riserve e disapprovazioni e che nessun specialista straniero, benchè ve ne siano parecchi che conoscono gli Ungheresi, abbia preso le loro difese. Come giustificano gli specialisti ungheresi il loro silenzio? Forse con la pretesa „tendenza antimagiara" dei miei argomenti? Ma, a parte il fatto che ciò non corrisponde a verità, e quindi non può essere provato, questo non è un argomento valido di fronte all'areopago scientifico, che chiede che ogni argomentazione sia combattuta, così come hanno fatto i nostri storici con le teorie di Rössler e di Húnfalvy. E' riprovevole il tentativo di coloro che, dietro un paravento, combattono valendosi di pricipianti e d'incompetenti, ai quali non posso far a meno di ricordare: *Ne sutor*...

---

che lo combattevo personalmente. Jolanda Balogh dal 1935 non ha replicato alle mie critiche sul suo lavoro che tratta di Martino e di Giorgio di Clussenberch, benchè una sia apparsa nella „Zeitschrift für Kunstgeschichte". Hekler dal 1937 non ha risposto al mio studio critico delle „Südostdeutsche Forschungen" di Monaco, pur avendolo promesso alla redazione. Jolanda Balogh e S. Csabai non hanno nulla da dire sul mio studio delle „Südostdeutsche Forschungen" 1939 sull'arte del rinascimento della Transilvania, studio che in 32 pagine fa piazza pulita della loro teorie. E' bene che si conosca il parere formulato nel 1940 dal noto professore di storia dell'arte di Berlino, W. Pinder, nei confronti dell'arte „ungherese", degli scultori Matino e Giorgio e del „barocco ungherese", parere identico a quelle sostenuto da me in queste discussioni (*W. Pinder*, Wesen und Werden deutscher Formen. Leipzig, 1940, I, 20; II, 120).

ANHANG

BESPRECHUNGEN UND BIBLIOGRAPHISCHE ÜBERSICHT

Besprechungen

Balogh, Jolanthe: Márton és György Kolozsvári Szobrászok (Die Bildhauer Martin und Georg von Klausenburg). Cluj, 1934, Minerva. 106 Seiten und 19 Abbildungen. 8⁰.

Das Problem des Künstlerpaares von Clussenberch (Klausenburg, rumänisch Cluj, ungarisch Kolozsvár, in Siebenbürgen) ist nicht nur von siebenbürgischem, deutschem, tschechischem oder ungarischem Interesse, sondern von allgemein-kunstgeschichtlicher Bedeutung. Aus diesem Grunde verdient es eine ausführlichere Würdigung; um so mehr, als die zu besprechende Arbeit in keiner Weltsprache, sondern ungarisch erschienen ist.

Diese Publikation ist die ausführlichste (106 S.) über diesen Gegenstand, ihr Hauptwert besteht in der Sammlung des Vergleichsmaterials und der Bibliographie. Wir haben die erste ungarische Veröffentlichung vor uns, die nicht nur durch leere Behauptungen, sondern durch wissenschaftliche Argumente die madjarische Herkunft der Brüder Martin und Georg von Clussenberch nachzuweisen sucht. Wenn in dieser Hinsicht die Arbeit nützlich ist, so befriedigt die Wertung des gesammelten Materials, besonders aber die daraus gezogenen Schlüsse den unparteiischen Forscher weniger.

Es wird in dem Aufsatz wiederholt betont, daß die zwei Künstler vollkommen in der madjarischen Kunst und Kultur aufgehen, daß sie mit den madjarischen Traditionen in engem Zusammenhang stehen; ja sogar, daß das Terrain in Ungarn für die St. Georgsstatue vorbereitet gewesen sei. Wir können unsere Überraschung und Enttäuschung darüber um so weniger überwinden, als es sich herausstellt, daß sich alles auf zwei Siegel, von denen das eine sicher italienisch, das andere wenigstens von Italien beeinflußt ist, und auf ein primitives und arg beschädigtes, nordisches Relief (ohne madjarische Merkmale) beschränkt. Wir hätten hier Werke von unzweifelhaft madjarischem Charakter erwartet, ferner eine größere Anzahl von Werken aus Ungarn, vor allem Freiskulpturen. Jedermann wird sich darüber Rechenschaft geben können, daß die Distanz zwischen zwei Siegeln und einem Relief bis zur Georgsstatue von Prag zu groß

ist, um auch nur von einem Genie überwunden werden zu können. Auch rein technisch war dies kaum möglich, da in Ungarn und Siebenbürgen vor dem Erscheinen dieses Künstlerpaares keine Freistatuen gegossen worden sind. Die Verherrlichung der „madjarischen“ Kultur des XIV. Jahrhunderts macht einen unernsten Eindruck. Wie sollte eine spezifisch madjarische Kultur damals möglich gewesen sein, da aus dem ganzen Jahrhundert ein einziges madjarisches literarisches Denkmal erhalten ist — die Bruchstücke von Königsberg — und auch dieses nur eine Übersetzung aus dem lateinischen; in einer Zeit, wo die deutsche Dichtung seit fast einem Jahrhundert ihre nationale Blüte mit dem Nibelungenlied, mit Gudrun, mit Wolfram v. Eschenbach und Walther von der Vogelweide hinter sich hatte. Eine „madjarische“ Literatur gab es, nach dem madjarischen Fachmann I. Horváth, im XIII.—XIV. Jahrhundert nicht. Und eine besondere Hochkultur konnte dort nicht allgemein blühen, wo der Kanonikus seinen Namen nicht unterschreiben konnte und der Palatin des Königs nicht lateinisch verstand.

Verfasserin sieht in der Prager Georgsstatue folgende mit der italienischen Kunst gemeinsame Züge (besonders mit jener aus Orvieto und Florenz): die Bewegung und das Heraustreten des Pferdekopfes aus dem Profil, seine organisch-volle Körperbildung mit schlanken Füßen und Adern, der schlanke Reiter und seine kranzartige Frisur, die felsige Landschaft mit Tieren und Vegetation, endlich die Bildung des Drachen. Ihre künstlerische Ausbildung sollen die zwei Brüder nicht in Klausenburg, sondern in Großwardein (Oradea-mare, Nagyvárad), wo es italienische Kanoniker und eine italienische Vorstadt gegeben hat, genossen haben. Das ist eine Hypothese; sicher ist nur, daß das Künstlerpaar auch in Großwardein tätig war, nach der Verfasserin um 1360 und um 1390. Eine italienische Studienreise ist wohl anzunehmen.

Im Gegensatze zu Hampel, der in der Georgsstatue keine einzige spezifisch madjarische Note fand, bemühen sich andere madjarische Forscher, in der Haartracht und dem Sattel madjarische Züge zu entdecken. Verfasserin legt darauf keinen besonderen Wert, sondern wendet sich vor allem der Auffassung zu, welche sie als madjarisch ansieht und deren zwei Merkmale sie in folgendem feststellt: 1. das Fehlen der Empfindsamkeit, 2. objektive Naturnähe ohne Naturalismus und empfindsame Innigkeit. Diese Merkmale findet sie auch bei der Wandmalerei von Dârjiu (Derzs) 1419 und bei der Herma

von Raab (Györ). Die Absicht ist lobenswert; aber die Herausarbeitung der Merkmale madjarischer Eigenart der Auffassung darf keinesfalls nur auf Grund zweier Werke desselben Jahrhunderts, von denen man nicht einmal sicher weiß, ob sie „madjarische“ Arbeiten sind, festgestellt werden; nicht einmal auf Grund von mehreren Werken derselben Periode; es müßten mehrere Epochen diesbezüglich untersucht werden und ausschließlich in authentisch madjarischen Werken. Die von der Vf. hier angewendete Methode ist leider zu oberflächlich und mangelhaft; infolgedessen bleibt die Schlußfolgerung — „ihre Kunst war durch madjarische Eigentümlichkeiten durchtränkt“ — nur eine Behauptung.

Außer dem Argument der „madjarischen Auffassung“ versucht Vf. mit historischen und philologischen Auseinandersetzungen die Ansicht W. Pinders zu widerlegen, der in seinen Arbeiten die Meister der Prager Georgsstatue deshalb für siebenbürgisch-sächsische hält, 1. weil die in Abschrift bewahrte Inschrift in siebenbürgisch-sächsischem Dialekt verfaßt ist, 2. weil Klausenburg im XIV. Jahrhundert eine deutsche (sächsische) Stadt gewesen ist, 3. weil ein solches Werk nur aus einer alten Kultur entstehen kann, nicht aus der jungen und abgelegenen madjarischen Kunst. Die historischen Beweisgründe der Vf. sind einseitig; ein Teil kommt nicht einmal in Betracht, weil sie sich auf das XV. oder XIII. Jahrhundert beziehen; andere Daten deshalb nicht, weil sie sich auf Fronbauern, also nicht auf Künstler und Gewerbetreibende, oder auf die Komitatsdörfer und nicht auf die Stadt beziehen. Wenn es 1372 eine „ungarische Gasse“ in Klausenburg gegeben hat, so kann das nur für die madjarische These nachteilig interpretiert werden (S. Puşcariu in „Dacoromânia“ VI. 529); außerdem lag diese Gasse nach einer madjarischen Autorität wie Csánki nicht einmal in der Burg, sondern außerhalb der Stadtmauern, wo die Landleute hausten; nicht einmal in der Steuerkonskription der „Burg“ (= Stadt) von 1453 finden wir madjarische Namen. Klausenburg war im XIV. Jahrhundert eine sächsische Stadt wie Kronstadt, Bistritz, Hermannstadt. Die ungarischen Könige selbst, wie z. B. Karl I. zählten 1314 Klausenburg zu den sächsischen Städten; Johann Szapolyai rühmte sich 1527, daß „von den sächsischen Städten sich ihm nur Klausenburg angeschlossen habe“. Erst im XVI. Jahrhundert, als die Klausenburger Sachsen zur kalvinischen und unitarischen Religion übertraten, wurden sie schwächer und stärkte sich das Ma-

gyarentum. (S.: Teutsch: Sachsengeschichte, 2. Aufl., S. 240 f.; Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt Nr. 9358 vom 2. X., 1904; D. Csánki: Magyarország tört. Földrajza. Budapest, 1913, S. 320. 313, 312, und S. 126—132 des vorliegenden Bandes.)

Die philologischen Argumente der Vf. sind ebenfalls gezwungen. Sie schreibt die Redaktion der Inschrift einem Priester des Prager Hofes zu; Balbinus und die anderen hätten diese fehlerhaft kopiert, indem sie „Clussenberch" statt „Clusenburg" schrieben. Dies alles, um uns glaubhaft zu machen, daß in der ursprünglichen Inschrift die Stadtbezeichnung nicht im sächsischen Dialekt, sondern nur in deutscher Übersetzung des madjarischen „Kolozsvár" geschrieben war. Diese zwei Annahmen sind nicht überzeugend, denn erstens hätte ein Deutscher (oder Nichtdeutscher) aus Prag oder Österreich 1373 Clausenburg, Clausenburk, Clausenpurk oder Clausenpergh und nicht Clussenberch geschrieben (s. E. Jellinek: Die Sprache der Wenzelsbibel, VI. und die Universitätsmatrikeln von Wien aus den Jahren 1405, 1408—13, 1453); zweitens ist kein Anlaß da, die Abschrift des Balbinus und anderer als fehlerhaft kopiert anzusehen; denn, wenn wir auch ein fehlerhaftes Lesen eventuell annehmen mögen, so ist es in gotischen Minuskeln viel leichter, Clussenbrich statt Clussenberch, als Clussenberch statt Clusenburg zu lesen. Es ist übrigens gleichgültig, ob die ursprüngliche Inschrift Clussenberch oder Clussenbrich gelautet hat, denn beide beweisen unbestreitbar sächsischen Dialekt; der Siebenbürger Sachse sagt auch Berch und Burch statt Berg und Burg. Dieses „ch" ist spezifisch siebenbürgisch-sächsisch, aus der Urheimat am Rhein und an der Mosel mitgebracht.

Die emphatische Behauptung der Vf., daß „die ungarische Kunst des XIV. Jahrhunderts auf eine Vergangenheit von vier Jahrhunderten zurückblicken konnte", darf man nicht ernst nehmen. Es handelt sich um die alte Konfusion der madjarischen Kunstgeschichte: das „ungarländische" mit dem „ungarischen" (d. h. madjarischen) zu verwechseln. Prof. B. Pósta hat sich in seiner Klausenburger Universitätsrede von 1911 klar ausgedrückt: „Nachdem die ungarische Nation die Gesamtheit der das ungarische Land bewohnenden Völker ist, bildet die Kunst deren Denkmäler auf diesem Boden aufbewahrt sind, die Kunst dieser Nation." Der Begriff der politischen ungarischen Nation wird also bewußt auf die Kunst der nichtmadjarischen Völker, welche mehr als die Hälfte der gesamten

Bevölkerung Ungarns (von gestern) ausmachte, angewendet. Dieses Attentat gegen die Kunstgüter anderer Völker, die heute nicht einmal politisch zu Ungarn gehören, wird auch gegenwärtig von maßgebenden ungarischen Kunsthistorikern fortgesetzt verübt, z. B.: „Fremder Pflug — madjarische Ähre" schreibt 1927 T. Gerevich. Vf. bemerkt selbst: „die ungarische Wissenschaft der Vergangenheit und Gegenwart beschäftigt sich mit großer Vorliebe mit der Kunst der Deutschen unserer Heimat und sieht darin durch eine merkwürdige optische Täuschung eine madjarische Kunst." Leider verfällt auch sie in denselben Fehler. In der romanischen und gotischen Periode, aber auch später haben wir es in Ungarn fast ausschließlich mit nichtmadjarischen Meistern zu tun, und oft genug war auch der Besteller nichtmadjarischer Nationalität. Daß man von einer echten „madjarischen" hohen Kunst nicht sprechen kann, geben ernste ungarische Forscher, wie Pulszky, Marczali, Éber, Myskowszki, etc. zu. Während in anderen Ländern die fremden oder nichtnationalen Künstler nur ausnahmsweise arbeiteten, ist es in Ungarn umgekehrt gewesen. Pinder war freigebig, als er die madjarische Kultur und Kunst des XIV. Jahrhunderts für jung erklärte; er war höflich, wenn er sie als abgelegen und nicht als provinziell und rustifiziert bezeichnet hat. Derselbe hat gerecht geurteilt, als er Klausenburg (von damals) als eine deutsche (d. h. sächsische) Stadt und die Inschrift der Georgsstatue als sächsisch bezeichnete. Von der „madjarischen" Nationalität und Kultur der zwei Künstler von Clussenberch hat Vf. uns nicht überzeugt; im Gegenteil. Es ist hier erwähnenswert, daß die früheren ungarischen Kunsthistoriker, wie Hampel und Czakó, die sich eingehend mit ihnen befaßten, geneigt waren, sie als sächsische zu betrachten, während andere — ebenfalls ungarische — bezüglich der Nationalität eine reservierte Haltung bewahren. Diejenigen aber, die sie als „madjarische" bezeichnen, behandeln sie nur vorübergehend und bringen gar keine Beweise. Daß die sächsischen Kunsthistoriker, wie Roth und Csaki, und die deutschen, wie Pinder und C. T. Müller — um nur die neuesten zu erwähnen — das Künstlerpaar für sächsisch, d. h. deutsch halten, ist einleuchtend.

Die Kapitel II—IV, die sich mit den zerstörten Bronzestatuen derselben Meister in Großwardein (Oradea-mare) und mit dem Stadtsiegel von Frauenbach (Baia-mare, ung. Nagybánya) befassen, haben keinen bleibenderen Wert als den der Kombinationen und

Hypothesen. Es ist aber doch phantastisch, Einflüsse einer Statue, die seit 1660 nicht mehr existiert, nicht einmal in einer entsprechenden Zeichnung, auf zahlreiche bestehende Werke (darunter auf die Prager Wenzelsstatue des Domes) festzustellen, und das alles auf Grund einer vermeintlichen und schlechterhaltenen Kopie! — Die Widerlegung der Neugußtheorie der Georgsstatue im Nachtrag verliert von ihrer Glaubwürdigkeit durch die Behauptung der Vf., daß sie keine Gelegenheit, diese Frage am Original zu studieren, gehabt habe. — Die große Bibliographie am Schlusse des Aufsatzes ist irreführend, es handelt sich doch um eine ganz kleine Anzahl von Monographien in Broschürengröße, alles übrige besteht aus Artikeln und knappen, eiligen Würdigungen — oder sogar nur um photographische Wiedergaben im Rahmen größerer Arbeiten, Zeitschriften und Zeitungen; eine Angabe der Seiten- oder Zeilenzahl hätte diesen Mangel beseitigt. Zum Schlusse sei erwähnt, daß die in dieser Besprechung berührten Fragen vom Rezensenten ausführlicher in der Bukarester „Revista Istorică" XXI, 7—9, S. 282 bis 293, Văleni, 1935, erörtert wurden.

*

Brătulescu, V.: Biserici din Maramureş (Kirchen aus Maramureş). Bucureşti 1941. „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", Bd. XXXIV, Heft 107—110. (150 S. rum. Text, 25 S. franz. Zusammenfassung, 3 Tafeln mit architekt. Zeichnungen, eine Denkmalkarte, 259 Abbildungen im Texte.) Preis 450 Lei.

Im Komitate Maramureş befinden sich die kunstvollsten Holzkirchen der Rumänen und trotzdem gibt es bis heute keine erschöpfende Monographie darüber. Verf. gibt eine Beschreibung von 35 dieser Kirchen, besonders ihrer Wandmalereien. Er bildet auf Grund des Bauplanes vier, auf Grund der Dachlösung drei Gruppen, in der Malerei hebt er das National-Rumänische in der Wahl und Darstellung der Szenen sowie in den Kostümen hervor. Es ist das erstemal, daß auf diesem Gebiete Abbildungsmaterial und Beschreibung in einer Arbeit zusammengetragen wurden, und hierin wie vor allem in der Beschreibung der Wandmalereien liegt der Hauptwert der Arbeit. Die kunsthistorische Bearbeitung des Stoffes fehlt aber noch: die Wertung der hervorragenden künstlerischen Qualitäten, die Feststellung der Unterschiede gegenüber der siebenbürgischen Kunst, die allgemeine vergleichende Betrachtung, die Untersuchung

des Vorsprungs und der Entwicklung des Stiles mangelt, die fremde ja zum Teil sogar auf den Holzbau bezügliche rumänische Literatur bleibt unberücksichtigt. Verf. stellt die Ausstrahlung des rumänischen Holzkirchentypus bei den benachbarten Slawen (d. i. Ruthenen) fest, eine Feststellung, die Rezensent schon vor 17 Jahren machte und welche nach Diskussionen mit den Forschern der genannten Gegenden sich in der Wissenschaft durchgesetzt hat (s. C. Petranu: Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen. Sibiu, 1934, S. 23—27. — Ders.: Neue Untersuchungen. Bucureşti 1936, S. 31. — Ders.: Nouvelles Discussions. Bucureşti 1939, S. 4—11. — Influences de l'art populaire. Bucureşti 1939, S. 14—15). Die Illustration der Arbeit B.s ist mittelmäßig, mitunter schwach, außerdem werden die architektonischen Einzelheiten, die so viel Kunstsinn verraten sowie das kirchliche Mobiliar und die Kultgegenstände nicht abgebildet. Auf die irrtümlichen Behauptungen des Verf.s kann hier nicht eingegangen werden, sie wurden in einer rumänischen Zeitschrift richtiggestellt („Transilvania" 72, 9, S. 626—33, Sibiu, 1941). Trotz aller Mängel, Unvollkommheiten und Irrtümer, ist die Veröffentlichung für den Osteuropa- und vor allem für den Holzbauforscher eine nützliche Leistung.

*

Negrea, Marţian: Un compositor român ardelean din sec. XVII. Ioan Caioni (Ein siebenbürgisch-rumänischer Komponist des 17. Jahrhunderts Johann Caioni). Craiova, o. J. In der Sammlung Melos. 72 S., 8^0. Mit Faksimilen, Noten und dem Selbstportrait Caionis im Text. Preis 80 Lei.

Die Broschüre des Professors des Konservatoriums für Musik von Timişoara-Temeschburg umfaßt die folgenden Kapitel: I. Biographische Angaben. II. Die musikalische Notierung des Kodex Caioni. III. Das musikalische Material des Kodex. IV. Anhang und Bibliographie. Am ausführlichsten wird Kap. III behandelt. Das Verdienst des Verfassers besteht darin, daß er die rumänischen Melodien des Kodex Caioni feststellt: aus 16 Melodien sind 10 rumänisch. Die früheren madjarischen Forscher haben als rumänisch weniger zugegeben. Seprödi z. B. hält den Tanz Lázár Apors für madjarisch, während Verf. nachweist, daß dieser nichts anderes ist als „Banul Mărăcine" oder „Bătuta" der Rumänen. Der Hauptwert des Kodex Caioni besteht im Gegensatz zu den früheren musikalischen Anthologien darin, daß er nicht religiös, sondern auch weltlich ist und alte ru-

mänische Volksmusik bewahrt hat. Die rumänische Volksmusik war bei dem madjarischen Adel sehr beliebt, dieser hat vormals mehr rumänische und fremde Tänze getanzt als madjarische.

Zwei Drittel des Kodex rührt von der Hand Caionis her. Dieser, Vorstand des Franziskanerklosters von Şumuleu (Csiksomlyó in Siebenbürgen), und Lăzărea († 1687), der die Bischofswürde ablehnte, war ein hochgebildeter Mönch, der als „Schöpfer des madjarischen Kirchenliedes" oder als „Peter Pázmány Siebenbürgens" gilt. Seine rumänische Nationalität wurde von allen ungarischen Forschern anerkannt (mit Ausnahme von B. Gaál). Er war selbst ursprünglich rumänisch-orthodoxen Glaubens und ist mit 13—14 Jahren katholisch geworden und dadurch wie Nikolaus Olachus, Matthias Corvinus, Michael Valachus u. a. für sein Volk als verloren anzusehen. „Natione Valachus ex parentibus Schismaticis" heißt es in der vom Verf. im Faksimile zum ersten Male herausgegebenen Matrikel der Franziskaner. Der ursprüngliche Name Cajonis durfte Caian gewesen sein, ein Name, der auch heute bei den Rumänen zu finden ist und dessen madjarische Übersetzung „Kajoni" ist — nicht Caioni wie Verf. glaubt.

*

Vlăduceanu, V.: Mănăstirea Bodrog (Kloster Bodrog). Timişoara-Temeschburg 1939. 101 S., 20 Tafeln und 5 Textabbildungen.

Eine allgemein informierende Monographie des Klosters von Bodrog (Hodoş-Bodrog, 15 km entfernt von Arad). Das Kloster ist schon im 12. Jahrhundert erwähnt und von Anfang an orthodox gewesen, wurde durch die Tataren zerstört, neu erbaut und auch später wiederholt restauriert. Die Klosterkirche scheint aus dem 15. Jahrhundert zu datieren, die Wandmalerei (Fresken) des Innern nach L. Grondijs aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Im Kirchenschatz befindet sich eine Anzahl von wertvollen alten Kunstgegenständen: eine vergoldete Silberschüssel (Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts), ein Silberbecher aus 1562, ein feingeschnitztes Holzkreuz mit Silbermontierung und farbigen Emails (15.—17. Jahrhundert), ein holzgeschnitztes Engolpion in vergoldetem Silber montiert, mit Email- und Filigranarbeit (16. Jahrhundert), zwei kleine Kreuze, ein Silberkelch, eine Atlas-Mitra, ein silbernes Evangelium, alle aus dem 18. Jahrhundert, eine Anzahl von alten Kirchenbüchern ab 16. Jahrhundert aufwärts. Die vom V.

geleistete Arbeit ist nützlich, seine kunstgeschichtlichen Würdigungen zeigen aber, daß er auf diesem Gebiet nicht zu Hause ist.

*

Biró, Josef: A Gernyeszegi Teleki-Kastély (Das Teleki-Schloß von Gorneşti-Gernyeszeg). Budapest 1938. (77 S. Text, 78—123 Anmerkungen und Quellen, 124—125 Bibliographie, 126—141 Urkunden, 142—145 französische Zusammenfassung. 39 Abb. auf 24 Taf.)

Der Verfasser, der nach bescheidenen Anfängen sich 1935 durch seine die wissenschaftliche Ethik tief verletzende Arbeitsweise (sinnverändernde Verstümmelung von Zitaten, Bekämpfung von nie gemachten absurden Behauptungen, die er ungerechterweise den Rumänen zuschreibt, usw. Vgl. „Südostdeutsche Forschungen" 1937, S. 87) unmöglich gemacht hat, läßt nun nach einer längeren Pause wieder von sich hören. Die Hälfte der Monographie hat entweder gar keinen oder nur einen sehr losen Zusammenhang mit dem Gegenstand. Es sollte sich doch um das zwischen 1772—1803 erbaute Schloß handeln! B. will in dem Schloß von Gorneşti (Gernyeszeg) spezifisch - siebenbürgische Charakterzüge und den Einfluß der Schloßbauten der Umgebung von Budapest entdecken, bemerkt aber nicht, daß sowohl der vermeintliche Entwerfende: Andreas Mayerhoffer (aus Salzburg) als auch die Ausführenden: Paul Schmidt (aus Tölz in Bayern) und Johann Topler (aus Kaschau), keine Siebenbürger und keine Madjaren waren, sondern Deutsche. Wie sollten diese einen „siebenbürgischen" oder gar „madjarischen" Barock geschafft haben! Die Innenarchitektur und Einrichtung behandelt er gar nicht, was vom kunstwissenschaftlichem Standpunkt ein großer Mangel ist, auch dann, wenn diese „wenig interessant" sind. Die Arbeit ist mehr eine Häufung von (oft nicht dazu gehörenden) archivalischen Daten aus dem 18. Jahrhundert, als eine kunsthistorische Arbeit im strengen Sinne des Wortes. Wir würden dem Verfasser auch für diese bescheidene Leistung dankbar sein, wenn wir davon überzeugt wären, daß die mitgeteilten Daten zuverlässig sind; leider ist unser Zweifel berechtigt, wenn wir in der französischen Zusammenfassung den deutschen Maurerpolier Anton Türk (der in dieser Weise den Kontrakt von 1797 unterzeichnete), als Török wiederfinden und wenn an dieser — für die des Madjarischen unkundigen Leserschaft bestimmten — Stelle die deutsche Nationalität der Hauptmeister verheimlicht

wurde. Daß die Familie Garázda-Teleki „rein madjarischen Ursprungs“ wäre, bezweifelt nicht nur Kövári und Kazinczy, sondern auch Fraknói, der bosnischen Ursprung annimmt. Die Telekis als stilbeeinflussende, sachverständige Mäzene auszugeben, ist für die Familie schmeichelhaft, aber falsch. Die Abbildungen sind zumeist klein und schwach.

*

Hoffmann, Edith: Jegyzetek a régi magyar táblaképfestéshez (Beiträge zur alten ungarischen Tafelmalerei). Archaeológiai Értesitő. Budapest, 1937, 44 S.

In dem vorliegenden Aufsatz finden wir endlich eine sachlichere Auffassung der einstigen ungarländischen Kunst. Die Verfasserin, Fachbeamtin (Abteilungsdirektor) des Museums der schönen Künste in Budapest, schlägt in entschiedener Weise vor: das Auseinanderscheiden der Kopien der altdeutschen Tafelmalerei von den in Ungarn der Vorkriegszeit entstandenen Originalen, gibt sodann ein Verzeichnis der Kopien und Übernahmen aus der altdeutschen Tafelmalerei, um diese aus der ungarischen Tafelmalerei auszuscheiden. „Wir müssen endlich ins Reine kommen damit, was wir unser Eigen nennen dürfen.“ „Und zum Schluß seien wir aufrichtig. Geben wir doch endlich den schädlichen Standpunkt nationaler Voreingenommenheit auf!“ „Die Wahrheit ist nicht schön und nicht häßlich — es muß mit ihr einfach gerechnet werden.“ Der wohlbegründete Aufsatz richtet sich vor allem gegen die Schriften T. Gerevichs und seiner Schule an der Universität Budapest, die oft in diesen Fehler fallen. Die Verfasserin leugnet die Einheitlichkeit der alten ungarländischen Tafelmalerei, die charakteristischen Merkmale der ungarischen Seele (wie sie durch Gerevich festgestellt worden sind) und die italienischen Einflüsse (mit Ausnahme von Ofen und von einigen Sitzen der hohen Geistlichkeit) den fast ausschließlich deutschen gegenüber.

Diese Kritik ist begründet, ebenso wie der Ausdruck „ungarländisch“ anstatt „ungarisch“. Etwas bleibt aber im Aufsatze von Frau Dr. Hoffmann unaufgeklärt: der Begriff der nationalen Kunst der Ungarn. Ist Verfasserin der Ansicht, daß z. B. die Kunst der Siebenbürger Sachsen zur „Geschichte der ungarischen Kunst“ gehört, wie bei Gerevich, Hekler und anderen Ungarn, oder zur „Geschichte der deutschen Kunst“ wie bei Roth, Pinder, dem Unterzeichneten und

anderen? Von der Beantwortung dieser Frage hängt ab, ob unsere Billigung der Auffassung der Verfasserin restlos oder nur relativ ist.

*

Giuglea, G. (Hrsg.): *Călătoriile călugărului Chiriac dela Mănăstirea Secul* (Die Reisen des Mönches Chiriac vom Kloster Secul). Gedruckt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von G. Giuglea. Bukarest, 1937, 178 S.

Mönch Chiriac aus Secul (Moldau) unternahm zwei Reisen, und zwar 1840 nach Konstantinopel, dem hl. Berg Athos und dem hl. Lande Palästina; die erste Reise dauerte beinahe zwei Jahre. Die zweite Reise betrifft Soroca, Kiew, Moskau, Petersburg, Kronstadt, Wien, Budapest, Oradea, Cluj, Bistrița, Dorna; diese Reise dauerte bedeutend länger. Die größte Sympathie hat er für Rußland, die größte Macht der Orthodoxie, er interessiert sich für religiöse Fragen, kirchliche Kunstdenkmäler und Fortschritte der Zivilisation. Die Publikation ist für die Kulturgeschichte interessant, die Arbeit Giugleas, vor allem sein Glossarium ist gewissenhaft.

*

Horváth, H.: Budai kőfaragók és kőfaragójelek (Ofener Steinmetzen und Steinmetzzeichen). Budapest, 1935, 107 S. Text, 20 S. Deutscher Auszug. XL Taf. Bd. 6 der Sammlung „Budapest székesfőváros várostörténeti monográfiái".

Der Gegenstand wurde in dieser fleißigen Arbeit zum ersten Male monographisch behandelt. Das Material wird in folgende Kapitel geteilt: 1. Prolegomena, 2. Morphologie, 3. Biographie, 4. Soziologie, 5. Theorie, 6. Geschichte. Die Ergebnisse sind mit gewisser Zurückhaltung entgegenzunehmen, da der Verfasser in den alten Fehler der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung fällt, madjarisch mit „ungarländisch" zu verwechseln. Obzwar der Verfasser die einheimischen madjarischen Steinmetzen zur Geltung bringen will, wird durch seine Ausführungen gerade der ungemein große deutsche Anteil klar. Von seinen mitgeteilten Steinmetzen und Baumeistern sind 26 sicher nichtmadjarisch, 15 ohne eine Angabe der Nationalität, nur 3 sind wahrscheinlich Madjaren. H. nimmt eine weltliche Hüttenorganisation in Ungarn an, mit Kaschau als Zentrum; Ofen sollte auch eine Bauhütte gehabt haben. Die Artikel des Ofener Stadtrechts, um 1400 entstanden, in welchen die Steinmetzen vorkommen,

sind in deutscher Sprache verfaßt. Die Kaschauer Organisation können wir nicht mit dem Verfasser als polyglott bezeichnen, sondern als deutsch. Ungarn gehörte durch die Beschlüsse des Regensburger Hüttentages (1459) dem Werkmeister von St. Stephan in Wien an. Die deutschen Hütten verlangten aber deutsche Geburt (S. C. F. Discher: Die Deutschen Bauhütten. Wien, 1932, S. 23, 86, und C. T. Müller in der „Zeitschrift für Kunstgeschichte", VIII, S. 83). Die Zünfte von Kaschau und Kronstadt haben deutsche Statuten noch im 16. Jahrhundert. Lasse da Ungaria bedeutet, daß der Meister aus Ungarn war, nicht daß er ein Rassenmagyare war. „Die 12 ungarischen Meister", die beim Bau des St. Stephansdomes in Wien tätig waren, waren ebenfalls nur „ungarländische". Ärgerlich ist, wenn der Verfasser konsequent „Hirschau" statt Hirsau schreibt.

*

Rados, Eugen: Magyar oltárok. (Ungarische Altäre). Budapest, Universitätsdruckerei, o. J. (17 S. Einführung in ungarischer, französischer, deutscher, italienischer und englischer Sprache, S. 19—40 ungarischer Text, S. 41—80 Erklärung der Tafeln, 168 Tafeln).

Das Werk wurde, wie in der Einführung erwähnt, nicht für die Fachwelt, sondern für weitere Kreise bestimmt. Die viersprachige Einführung, wie die Ausstattung lassen Propagandazwecke ahnen. Prinzipiell sind wir nicht gegen eine gesunde Propaganda, um die Kunstwerte einer Nation bekanntzumachen, eine Propaganda aber, die auf Verschleierung der Wahrheit beruht, kann nicht scharf genug abgewiesen werden. Das ist in dem vorliegenden Werk der Fall. Wenn der Verfasser sich auf wirklich madjarische Altäre beschränkt hätte, so hätte kein Album zustande kommen können. Denn fast alles vom dargestellten Material gehört zur deutschen Kunstgeschichte; die allzuwenigen Ausnahmen eliminierend, wäre der richtige Titel gewesen: „Deutsche Altäre in Ungarn und Siebenbürgen"; es handelt sich fast ausschließlich um deutsche Künstlernamen da, um von Deutschen für Deutsche gemalte oder geschnitzte Altäre oder von deutschen Künstlern für ungarische Besteller ausgeführte Werke; allbekannte deutsche Künstlernamen, wie Raphael Donner, Maulbertsch, Kracker, Dorfmeister kommen bei diesen „ungarischen" Altären vor, andere sind ins Ungarische übersetzt: Löcsei Pál (Paul von Leutschau), Kolozsvári Tamás (Thomas von Clussenberch). Ungarische Künstlernamen gibt es fast überhaupt nicht; die wenigen

vorhandenen stammen aus jüngster Zeit, die noch selteneren italienischen bilden eine Ausnahme. „Unsere Flügelaltäre knüpfen sich an den deutschen Kulturkreis . . .“ behauptet auf S. 31 der Verfasser, anstatt sie ausdrücklich als deutsche Kunsterzeugnisse zu bezeichnen. Verfasser spricht auf S. 7, 13, 31 von örtlichen, im madjarischen Boden verwurzelten Eigenarten, die er nicht näher beschreibt, es handelt sich um ungarische Kostüme, Porträts und ungarische Heilige, die hie und da vorkommen, die aber allein nicht imstande sind, eine Kunst zu nationalisieren. Nach dem Verfasser können die Altäre des einstigen Ungarn „in Qualität und Quantität mit den reichsten Gegenden Deutschlands in Wettbewerb treten“, was freilich übertrieben ist. Daß sich das sächsische Bürgertum Siebenbürgens mit anderen Völkern gemischt hätte (S. 31) beruht auf Unkenntnis der Tatsachen.

Für den Fachmann sei folgendes hervorgehoben: Vor 1918 war an Altären das reichste Gebiet Ungarns: 1. Kaschau, 2. die Zips, 3. die Bergwerksstädte, die deutsche Einwohner hatten. Bescheidener ist demgegenüber die Tätigkeit in Siebenbürgen. Romanische Altäre fehlen, die gotischen sind meistens in den vormaligen Randgebieten zu finden, nicht in dem von Ungarn bewohnten Zentrum. Das besprochene Album leistet die beste Propaganda für die Ausstrahlung der deutschen Kunst in Südosteuropa. (Dasselbe gilt auch für das frühere Album von R.: Magyar kastélyok [Madjarische Schlösser].)

*

Opresco, G.: L'art du Paysan Roumain. Bucarest, 1937, 79. S. Text, 165 Taf., 1 Kt., mit einem Vorwort von H. Focillon).

Der Verfasser hat 1929 im Londoner Studio-Verlag ein Werk mit dem Titel „Peasant Art in Roumania“ erscheinen lassen. Das vorliegende Werk, von der rumänischen Akademie herausgegeben, ist eine französische Ausgabe des ersten Werkes, doch hie und da mit gewissen Änderungen, Zusätzen, vor allem mit einem viel reicheren, wenn auch nicht besseren Abbildungsmaterial. Die Arbeit ist in folgende Kapitel eingeteilt: 1. Einleitung; 2. Die Kirche und das Bauernhaus; Möbel, Geräte und verzierte Gegenstände; 3. Die Tracht; 4. Die Stickerei; 5. Die Weberei; 6. Keramik; 7. Schlußwort; 8. Bibliographie. Opresco, einer der bekannten Sammler und Kenner der rumänischen Volkskunst, hat hier, wie auch in den zwei früheren Werken, die erste zusammenfassende, synthetische Übersicht der rumänischen

Volkskunst verwirklicht. Da es an nötiger monographischer Vorarbeit fehlte, mußte er sich oft mit Hypothesen, Vermutungen und nachträglich zu kontrollierenden persönlichen Ansichten begnügen. Wenn diese nicht immer überzeugend sind, wirken sie doch anregend. Dort, wo monographische Arbeiten vorliegen (z. B. Holzkirchen, das Bauernhaus), bietet O.s Werk nur einen kurzen Überblick. Als Überblick des ganzen Gebietes rumänischer Volkskunst leistet das Werk vorzügliche Dienste. Über den deutschen Einfluß s. S. 41, 68 und 71.

*

Schmidts, Ludwig: Die Musikkultur in Rumänien. („Die Musik" XXXI, H. 1, S. 11 bis 24.) Berlin, 1938.

Verfasser befaßt sich kurz mit der rumänischen Kunstmusik und ausführlicher mit der Volksmusik. Von der letzteren hat er eine gute Meinung, unvorteilhaft urteilt er aber über die Kunstmusik der Rumänen. Dieser Teil ist unüberlegt, oberflächlich und hat in der rumänischen Presse einen ungünstigen Widerhall gehabt (s. die Artikel in den Zeitungen „Le Moment" 5/XI. (Bukarest), „Lumea Românească" 16/XI. (Bukarest) und „Tribuna" (Klausenburg), 6/XI. 1938).

*

Andrieşescu, I.: Artele în timpurile preistorice la noi (Die Kunst im vorgeschichtlichen Zeitalter Rumäniens). Bucureşti: 1939 (Rumänischer Text 28 S., französischer Text S. 29—37. Mit 101 Textabbildungen.

I. Andrieşescu, die erste Autorität Rumäniens auf dem Gebiete der Vorgeschichte, führt uns durch alle Epochen der Vorgeschichte, indem er die Hauptdenkmäler würdigt. Er übernimmt die Einteilung Odobescus in vier Etappen der prähistorischen Kunst Rumäniens bis spät in historische Zeiten, die aber in diesem Lande keine oder zu wenig historische Quellen haben, also bis zum Tatareneinfall im 13. Jahrhundert. Das älteste Kunstwerk ist die Wurfspeerspitze von Cuconeşti aus der Solutréenstufe des jüngeren Paläolitikums. Aus der neo- und äneolitischen Periode, oder noch älter, sind die gemalten und die eingeritzten Zeichnungen in den Grotten des Verwaltungsbezirkes Gorj. Es folgt dann die bemalte Keramik, nach Oleh Kandyba „eine der glänzendsten Erscheinungen" des europäischen Neolitikums, welche nach K. Grundmann bis nach Tessalien ausgewirkt hat. Außer der bemalten Keramik ist die große Anzahl der

gebrannten Tonfigürchen hervorzuheben. Aus der Bronzezeit gibt es ebenfalls bemerkenswerte Kunstgegenstände und noch mehr aus der Völkerwanderungszeit. Verfasser ist gegen die Benennung „ungarische Bronze“, da es sich streng genommen nach dem Material um die Bronzezeit des Karpaten- und Donauraumes und der Thraken handelt ohne einer abschließenden karpatischen Grenze.

*

Antonescu, Petre: Renaşterea arhitecturii româneşti (Die Renaissance der rumänischen Architektur). Bucureşti, 1939. „Către un stil Regele Carol II.“, I, 18 S., 4⁰.

Eine Programmschrift des für den rumänischen Baustil der Vorkriegszeit so verdienstvollen Architekten A. In Anlehnung an die Akademierede des Königs Karl II. fordert er eine Rückkehr zu den rumänischen Traditionen, d. h. das Weiterbauen auf dieser Grundlage im Gegensatz zu dem gegenwärtigen Kosmopolitismus der Blockhäuser der rumänischen Hauptstadt.

*

Greceanu, Olga: Renaşterea Picturii româneşti (Die Renaissance der rumänischen Malerei). Bucureşti, 1939. „Către und stil Regele Carol II.“, II, 16 S.

Dieselben Prinzipien wendet die Malerin G. auf die Malerei an. Das Spezifisch-national-rumänische sieht sie im Orthodoxismus, d. h. in der abstrakten Kunst der Vergangenheit; diese Abstraktion ist ebenso in der hohen kirchlichen wie in der geometrisch verzierten Volkskunst zu finden. Sie betrachtet die letzten hundert Jahre seit der Gründung der ersten Kunstschule der abendländischen Richtungen in Rumänien (1839) als eine Verirrung. Sie geht so weit, daß sie nicht einmal die Malerei des Grigorescu als national ansieht, höchstens nur seine Gegenstände, was freilich diskutabel ist.

*

Greceanu, Olga: Specificul naţional în pictură (Das spezifisch Nationale in der Malerei). Bucureşti: Cartea Românească, 1938, 91 S. mit 64 Textabbildungen.

Ein anregender, in Einzelheiten mutiger, hie und da verwegener Versuch, die nationalen Charakterzüge der rumänischen Malerei bis um 1800 herauszuarbeiten. Das Wesen der Nationalkunst ist richtig

definiert (vgl. unsere Auffassung in den „Südostdeutschen Forschungen“ 1937 und S. 201—5 des vorliegenden Werkes). Die Haupteigenschaften der byzantinischen Malerei sieht die Verf.in im Schematischen, Abstrakten, Formalen, dieselben Eigenschaften findet sie als spezifisch Nationales in der rumänischen Malerei bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Wenn wir das Vorhandensein dieser Charakterzüge in der alten rumänischen Kirchenmalerei zugeben, könnten wir den Rahmen dadurch erweitern, daß auch in der Ornamentik der Volkskunst die Abstraktion vorherrscht und daß auch bei den siebenbürgisch-rumänischen Holzkirchen etwas Mysteriöses da ist. In den Darlegungen der Verf.in fehlt aber eine vergleichende Untersuchung der alten serbischen, bulgarischen, griechischen Kirchenmalerei und der rumänischen andererseits, um das spezifisch Rumänische den anderen Völkern gegenüber herauszuschälen. Die hervorgehobenen Merkmale scheinen ebensogut auch auf diese zu passen. Eine Frage für sich ist, ob die nationalen Merkmale 450 Jahre hindurch unverändert dieselben geblieben sind, wie das die Verf.in glaubt, oder nicht. Die Verurteilung der neuen, abendländischen Malerei der Rumänen seit 1830 in nationaler Hinsicht scheint uns übertrieben zu sein, sie ist doch Ausfluß der veränderten historischen Verhältnisse; das Nationale kann auch in dieser zum Ausdruck kommen, obzwar die Moderne immer mehr die nationalen Grenzen verwischt.

*

Brătulescu, V.: Miniaturi şi Manuscrise (Miniaturen und Handschriften). Bucureşti 1939. 142 S. rumänischer Text, S. 143—166 französische Zusammenfassung, 71 farbige Tafeln, 28 Textabbildungen.

Der Verfasser, Leiter des Museums für kirchliche Kunst von Bukarest und Sekretär der rumänischen Denkmalkommission, hat in der vorliegenden Doktordissertation die in dem Museum für kirchliche Kunst befindlichen Miniaturen (S. 22—115) beschrieben, zum Schluß (S. 115—130) einige Zeilen über die Miniaturen, Papierfiligrans und eine Zusammenfassung beigelegt. Das Museum besitzt neun Handschriften, von denen vier kirchenslawisch und fünf griechisch geschrieben sind. Das älteste behandelte griechische Stück ist aus dem 15. Jahrhundert, das älteste kirchenslawische ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert, sechs wertvolle Handschriften, auch an-

dere Kunstgegenstände wurden während des vorigen Weltkrieges in Moskau in Sicherheit gestellt, von wo sie nicht mehr zurückgekommen sind. Im Vergleiche mit den griechischen, sind die kirchenslawischen Handschriften mehr mit Miniaturen verziert. Während in Muntenien die mit Miniaturen verzierten Handschriften nur sporadisch vorkommen und den Fremden, vor allem den Griechen zuzuschreiben sind, blühte in der Moldau in den Klöstern von Neamţ, Bistriţa, Putna, Probota, Slatina eine hohe Schule der Miniaturmalerei. Jacimirskij ist der Ansicht, daß die moldauischen Miniatoren die Lehrer der russischen Miniaturisten waren. (Für die russische Ikonenmalerei nimmt Kondakov einen moldauisch - walachischen Einfluß im 16. Jahrhundert an und spricht im 17. Jahrhundert von einer kiewomoldauischen Malschule.) Die rumänischen Miniatoren lernen von den byzantinischen, die vor den Türken in unsere Fürstentümer geflüchtet waren. Die Illustration ist ärmer in unseren Handschriften, die ornamentale Verzierung ist aber bedeutend: für die kirchenslawischen benützt man lineare, für die griechischen vegetabile (gebogene) Ornamente. Die kirchenslawischen mit linearer Verzierung könnte man „vom moldauischen Typus“ nennen, dem „muntenischen Typus“ gegenüber, der aus einem Flechtwerk auf einem farbigen oder Goldgrund besteht. Die Nelke ist ein sehr beliebtes Motiv. Die griechischen Miniaturen bilden fast so viele Gruppen als sie sind.

Die Ausstattung der farbigen Abbildungen ist erstklassig, das Material ist fast unveröffentlicht, von den Rumänen behandelte Iorga dieses Gebiet; das Erscheinen dieser Publikation ist willkommen. Wir wünschen nun vom Verfasser eine vergleichende, stilgeschichtliche Untersuchung dieser Miniaturen mit jenen der Balkanländer, damit die rumänischen Abweichungen und Caracteristica zum Ausdruck kommen.

*

Ghika-Budeşti, N.: Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi Oltenia. IV. Noul stil din veacul al XVIII-lea (Die Entwicklung der Architektur in Muntenien und Oltenien. IV. Der neue Stil des 18. Jahrhunderts). Vălenii de Munte — Bucureşti, 1936 (rumänischer Text 143 S., französischer Text S. 145—179, 1080 Abbildungen auf 642 Tafeln, 4⁰).

Die großangelegte Arbeit wurde von der rumänischen Denkmalkommission von Bukarest (deren Chef-Architekt der Verfasser ist)

als Heft 87—90 des XXIX. Jahrgangs ihrer periodischen Veröffentlichung „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice“ herausgegeben. Sie enthält eine allgemeine bautechnische Charakterisierung (S. 1—40), eine eingehende Beschreibung der in Gruppen geteilten Denkmäler (S. 41—122), endlich eine entwicklungsgeschichtliche Zusammenfassung (S. 123—143). Vom Standpunkte der Stilentwicklung kann man das 18. Jahrhundert in Alt-Rumänien in drei Teile unterteilen: der erste Stil beginnt noch mit der Regierung Şerban Cantacuzinos im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts und dauert bis nach dem Tode Constantin Brâncoveanus, der zweite beginnt gegen 1720 und endet gegen Mitte des Jahrhunderts, das ist die Zeit der Phanarioten-Herrschaft, der dritte erstreckt sich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Während des ganzen 18. Jahrhunderts sind drei Varianten des kleeblattförmigen Kirchengrundrisses üblich, außer diesen muß man in den Dörfern den dort allgemein beliebten rechteckigen Grundriß mit einer offenen Vorhalle, mit oder ohne Glockenturm und ohne Kuppel über dem Naos hervorheben. Diese Grundrisse können nach dem Verfasser als national angesehen werden. Der neue Stil hat im Kirchenbau eine sphärische Kuppel mit Pendentifs, die Bogen ruhen nicht auf Füßen, wie früher, sondern auf Konsolen, eine Neuerung, die wahrscheinlich durch die Übermittlung der Steleakirche von Târgovişte aus der Moldau eingeführt wurde. Die Proportionen der Kirchen, vor allem der Türme, werden schlanker, höher. Neu ist seit dem 17. Jahrhundert auch das Übertünchen der äußeren Wände, das jetzt eine allgemeine Regel wird. In der Zeit Brâncoveanus beginnt man das Äußere der Kirchen mit Wandmalereien zu schmücken und noch mehr nach seinem Tode. Die steinernen Tür- und Fensterumrahmungen sind reichlich mit Ranken- und Blumenreliefs verziert. Die Ornamentik wird reicher: einige Motive sind nicht mehr der orientalischen, sondern der italienischen Renaissance und Barockornamentik entlehnt. Die ersten Beispiele erscheinen bereits 1654 in der Totenkapelle des Klosters von Bistriţa und am Portal der Biserica Doamnei von Bukarest. Die Steinmetzen der Cantacuzinos waren Venezianer und Dalmatiner (Michael und Constantin Cantacuzino studierten an der Universität von Padua). Wir finden außer der Ornamentik auch in den Loggien der Schlösser und Klöster, wie auch bei den Kapitellen, Profilen, Kartuschen, Ikonostasen, Gebälken, Leuchtern italienische Einflüsse. Zur Zeit Constantin Brâncoveanus werden die Renaissancemotive

assimiliert und nationalisiert. Nach der Mitte des Jahrhunderts haben die sehr rasch wechselnden Herrscher keine Zeit mehr zu bauen, an ihre Stelle treten als Bauherren die Bojaren, Metropoliten und Zünfte, zum Schluß das Bauerntum.

Das monumentale Werk des Architekten Ghika-Budeşti erforderte ungemein viel Arbeit und vollkommene Denkmalkenntnis. Durch die genauen Beschreibungen, durch das reiche Abbildungsmaterial, wie auch durch die Darstellung der Entwicklung der Bauformen hat es einen bleibenden Wert und läßt uns gewisse Mängel (das Fehlen des kulturhistorischen Hintergrundes, die häufigen Wiederholungen, außerdem eine gewisse Anzahl mißlungener Klischees usw.) vergessen. Nun kann die jüngere Kunsthistorikergeneration eine Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft aufbauen, nachdem zuerst freilich eine vergleichende Untersuchung mit ausländischen Denkmälern vorgenommen, der genauere Ursprung der Ornamentik und der Einzelformen untersucht und die vollkommene rumänische Bauterminologie verwirklicht wurde.

*

Ionescu, Grigore: Istoria Arhitecturii Româneşti (Geschichte der rumänischen Architektur). Bucureşti, 1937 (428 S. rumänischer Text, S. 429—482 französische Zusammenfassung, 386 Abbildungen).

Das große Verdienst einer ersten allgemeinen Darstellung der Geschichte rumänischer Kunst erwarben sich N. Iorga und G. Balş durch ihre 1922 in französischer Sprache erschienene Arbeit. Das Erscheinen eines neuen Werkes über denselben Gegenstand ist dadurch erklärlich, daß die genannte Arbeit jetzt schwer zugänglich ist, und andererseits, daß seither eine Anzahl von Monographien mit neuen Ergebnissen gedruckt worden sind, vor allem die großangelegten Werke von Ghika-Budeşti und Balş. Das Werk von Architekt Gr. Ionescu ist eine nützliche, im allgemeinen gut informierte und informierende Arbeit. Der Verfasser hatte vor, eine Geschichte der rumänischen Architektur in einem Rahmen darzustellen, der alle determinierenden allgemeinen Faktoren (Boden, Material, Klima, Kultur, Wissenschaft, Geschichte) berücksichtigen sollte, doch nehmen in der Ausführung die zahlreichen Beschreibungen der einzelnen Denkmäler einen so großen Raum ein, daß dadurch die Schilderung der allgemeinen Faktoren zu kurz kommt. Manche geschichtlichen Daten sind für den Kunsthistoriker entbehrlich (S. 164, 231/2,

238—40). Auch die Durcharbeitung der Entwicklung leidet durch die Beschreibungen, die mehr bautechnischer als künstlerischer Natur sind (sie sollten eigentlich reduziert mit kleinen Buchstaben gedruckt werden, um den Leser nicht von der Hauptsache abzulenken). Es fehlt die klare Festlegung der Rolle der rumänischen Kunst im Rahmen der byzantinischen Kunst, im Vergleich mit der Kunst der Nachbarländer, und in der allgemeinen europäischen Entwicklung, wie auch die Skizze der Auswirkungen, die von da ausgegangen sind. Die Bedeutung der Kunst in der Zeit C. Brâncoveanus ist ungenügend erörtert.

Hinsichtlich des Denkmalmaterials bleibt ein Mangel des Werkes, daß ein Kapitel über die Stein- und Backsteinbauten der Siebenbürger Rumänen fehlt, deren historisches Interesse der Verfasser nicht leugnet. Schenkt er vielleicht diese der ungarischen oder deutschen Kunstgeschichte oder kennt er sie zu wenig? Es liegt seit 1927 der vom Rezensenten geschriebene Aufsatz über „die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen“ vor. Der Verfasser widmet einige Seiten dem Holzbau, doch scheint er wieder meine neueren Arbeiten über diesen Gegenstand nicht zu kennen. („Noui cercetări“, 1936, und Bisericile de lemn ale Românilor ardeleni, 1934), die ihm in so manchem geholfen hätten. Bezüglich der Ornamentik, des Hausbaues und der Auswirkung hätte er wieder manches aus meinem Aufsatz „Influences“ usw. (1936) erfahren können. Man kann es begreifen, wenn auch nicht zugeben, wenn der Verfasser als Architekt der Ansicht ist, daß der Holzbau mehr vom Massivbau entlehnt hat als umgekehrt.

Nun einige Richtigstellungen. Es ist falsch zu behaupten, daß die Rumänen vor der Gründung der Fürstentümer keine Stein- und Backsteinbauten gehabt hätten; die Kirchen von Demsuş, Streiu, S. Măria-Orlea sind Beweise dafür. Unbeweisbar und unwahrscheinlich ist die Behauptung, daß die italienische Renaissance aus Siebenbürgen in die rumänischen Fürstentümer eingedrungen wäre oder daß die Baumeister der Trei-Erarchi-Kirche von Iaşi Fremde gewesen seien. (Die Ansicht von Balş ist begründeter.) S. 418 und 419 finden wir einen Widerspruch bezüglich der ersten Han's in den Fürstentümern. Das S. 398 abgebildete Hoftor ist széklerisch, man hätte leicht rumänische Hoftore mit geometrischer Ornamentik finden können. Auch die unüberlegte Kritik: „Strzygowski gleitet häufig auf die schiefe Ebene der Übertreibungen“ hätte er sich nicht

erlauben sollen. Die Pultdächer der Holzkirchen von Maramureş ahmen nicht „zweifellos“ bukowinaer und polnische Beispiele nach.

Es ist lobenswert, daß der Verfasser im Vergleich mit älteren rumänischen Architekten eine rumänische Bauterminologie angestrebt hat und nur selten in Anführungszeichen gesetzte französische Termini gebraucht. Die Klischees der Photos sind annehmbar, sie wären freilich auf feinerem Papier besser gelungen. Trotz der Mängel und Schwächen bedeutet das Werk Gr. Ionescus einen Gewinn für die interessierten Kunstfreunde und Ausländer. Bei einer Neuauflage könnte alles gut werden.

*

Dragan, Michajlo: Ukraïns'ki derevljani cerkvy (Ukrainische Holzkirchen). Bd. I—II, Lemberg, 1937. In den „Collectiones Musei Nationalis Ucrainorum Leopolensis“. Textband 159 S. mit einer deutschsprachigen Zusammenfassung (S. 129—135), Abbildungsband 135 Seiten mit 267 Abbildungen, zwei Tafeln und Register.

„Die wissenschaftliche Literatur, welche die Probleme der ukrainischen Holzbaukunst untersucht, hat auf die Frage nach dem Ursprung und der Entwicklung der Formen dieser Baukunst bis jetzt noch keine überzeugende und endgültige Antwort gegeben.“ Die größte Meinungsverschiedenheit bedeuten die Ansichten Strzygowskis und Zalozieckys. D. schließt sich keinem dieser Gelehrten vollkommen an, neigt aber mehr dem ersten zu. In den ukrainischen Holzkirchen beschränken sich die historischen Stile nur auf das Nebensächliche, aus den Nachahmungsformen hat die Holzbaukunst oft eine eigenartige Konzeption der Form entwickelt, es gibt eine Überlieferung der volkstümlichen Holzarchitektur. Der Zentraltypus, vor allem der Dreikuppeltypus gelangte zur größten Entwicklung, und diese Entwicklung von Kuppelarten, von jenen mit einer Kuppel bis zu den Neunkuppeltypen, bildet „ein typisches und eigenartiges Merkmal der ukrainischen Holzkirchenbaukunst“. Ukrainische Holzkirchen vom rumänischen Typus, wie sie bei den Ukrainern der Podkarpacka Rus zu finden sind, werden in dem Werke nicht abgebildet, wahrscheinlich weil der Verfasser sie nicht als typisch ukrainisch oder ukrainischen Ursprungs, sondern nur als Ausnahme ansieht. D. nimmt an, daß die ukrainische Holzbaukunst „die interessanteste und reichste Holzbaugruppe in Europa bildet“, er stellt südliche und östliche Einflüsse als gründlich und schöpferisch anregend fest. Lei-

der vernachlässigte er den Einfluß der siebenbürgisch-rumänischen Holzkirchen auf jene der Podkarpacka Rus und die ganze diesbezügliche rumänische Literatur (meine sechs Arbeiten über die siebenbürgisch-rumänischen Holzkirchen, die Diskussion mit Al. Sushko, den Aufsatz von V. Vătăşianu usw.), wie auch die ungarische Arbeit G. Domanovszkys. Abgesehen von diesem Mangel ist das Werk eine vorsichtige und fleißige Arbeit.

*

Bodogae, Teodor: Ajutoarele româneşti la Mănăstirile din Sfântul Munte Athos (Die rumänischen Unterstützungen für die Klöster vom hl. Berge Athos). Sibiu 1941, 353 S. Mit zwei synoptischen Tafeln, einer Landkarte und 17 Abbildungen im Text. Preis 220 Lei.

Die vorliegende zusammenfassende Arbeit des Theologieprofessors von Sibiu-Hermannstadt enthält auf den ersten 70 Seiten die Geschichte und Geographie des hl. Berges, S. 70—76 die rumänische Gönnerschaft, S. 77—306 werden die 20 Klöster, jedes für sich in separaten Kapiteln vom geschichtlichen Standpunkt aus untersucht, wobei die Unterstützung durch die Rumänen herausgearbeitet wird.

„Kein anderes orthodoxes Volk hat soviel Gutes für Athos getan als die Rumänen“, schrieb 1880 P. Uspenskij. Diese Feststellung wird durch unzählige Daten bewiesen, sogar mehr: daß die Rumänen den Athosklöstern in der Vergangenheit mehr Spenden machten, als alle orthodoxen Völker zusammen. Es handelt sich nicht nur um Geschenke in Bargeld, sondern um Wiederherstellen und Ausmalen der Klöster, um Schenkung von Ikonen und Kultgegenständen und dazu noch seit 1550 die Widmung von Besitzungen und Klöstern im Lande selbst, deren Einkünfte nach dem hl. Berge kamen. Diese gewidmeten Güter machten 1863, zur Zeit der Säkularisierung, ein Fünftel des Landes aus. Die Geschenke für die Athosklöster gingen von den Fürsten, Bojaren, Bischöfen oder Privaten aus. Die Beziehungen beginnen bereits 1350, die zahlreichsten Gaben flossen vom 16.—19. Jahrhundert. Sie waren alle nicht für ein Kloster bestimmt, denn die Rumänen unterstützten alle 20 Athosklöster ohne Unterschied. (So wurden im 18.—19. Jh. alle 20, im 17. Jh. 14, im 16. Jh. 17 wiederhergestellt oder ausgemalt.) Zahlreiche Athosmönche kamen bis 1863 ins Land, um die Einkünfte der gewidmeten Güter zu erheben und Spenden zu sammeln. Auf dem hl. Berge gibt es gegenwärtig gegen 350 rumänische Mönche, die in zwei Skiten

und mehreren „Chilii“ wohnen; der griechische Fanatismus erlaubt ihnen aber nicht, ein eigenes Kloster zu bauen.

Die Arbeit ist eine nützliche, gut informierende Synthese.

*

Prox, Alfred: Die Schneckenbergkultur. Braşov-Kronstadt, o. J. (1941), 96 S., XXXV Taf., 31 Textbilder.

Unter Schneckenbergkultur versteht man die jungsteinzeitliche Kultur des Schneckenberges, des Gesprengberges und der Steinbruchhügel, alle bei Braşov-Kronstadt und den Ortschaften in ihrer Nähe. Die Bezeichnung geht auf Julius Teutsch zurück, der 40 Jahre hindurch die Vorgeschichte des Burzenlandes erforscht hat; eine Übersicht der Verbreitung der Schnckenbergkultur gab zuerst Schroller im Jahre 1933. A. Prox, Kustos des Burzenländischen Museums (welches den weitaus größten Teil der Funde besitzt), widmet dieser Kultur eine vorbildliche Monographie, in welcher ein Teil der noch schwebenden Fragen gelöst werden konnte, sie wirft aber eine Reihe neuer Fragestellungen auf, die nur durch weitere Forschungen, gestützt auf neues Material und vor allem noch durchzuführende Grabungen, einer Lösung näher gebracht werden können.

*

Apulum. Buletinul Muzeului Regional Alba-Iulia I. 1939—42 (Veröffentlichung des Regionalmuseums von Alba-Iulia-Karlsburg) Karlsburg, 1942. Herausgegeben von Ion Berciu, Direktor des Museums. 367 S. Mit einer Anzahl von Taf. und Textabb.

Diese erste große Veröffentlichung des Museums füllt eine tiefempfundene Lücke auf mehreren Gebieten. Die 318 S. umfassenden Aufsätze behandeln Vorgeschichte, Geschichte, Naturgeschichte und Volkskunde. Der Herausgeber Berciu gibt uns vorgeschichtliche Abhandlungen in 88 S. derselbe befaßt sich ausführlich, zusammen mit M. Macrea, mit zwei römischen Münzschätzen. Volkskundliche Beiträge bieten L. Apolzan und Gh. Pavelescu (der letztere über die Glasikonen der rumänischen Bauern). Kürzer ist die mittelalterliche und neuere Geschichte durch Al. Bărcăcilă und C. Economu vertreten (44 S.), sowie die Naturgeschichte durch Al. Borza (Die Naturdenkmäler Siebenbürgens). Es folgen dann (S. 319—39) kurze wissenschaftliche Mitteilungen, zum Schluß eine Museumschronik (S. 351 bis 357). Die fremdsprachige Zusammenfassung der einzelnen Auf-

sätze beträgt 23 S. Das Werk bringt wissenschaftlich brauchbare Beiträge zur Geschichte und Vorgeschichte Südosteuropas, deshalb wünschen wir der neuen Museumsveröffentlichung ein langes Leben.

*

Pavelescu, Gh., Pictura pe sticlă la Românii din Transilvania (Die Hinterglasmalerei der Siebenbürger Rumänen). Separatabdruck aus „Apulum" I., Alba-Iulia-Karlsburg, 1942, 13 S. 8^0, rumänischer Text, 2 S. frz. Zsf., 9 Taf. mit 33 Abb.

Es handelt sich hier um die von Bauern ausgeführten Ikonen in Hinterglasmalerei, nicht um die hohe Kunst der Hinterglasmalerei, wie sie z. B. im Spiegelkabinett der Würzburger Residenz zu finden ist. Verf. erweitert unsere Kenntnisse, den bisher bekannten Anfertigungszentren gegenüber, durch drei aus dem Kom. Alba und durch zwei aus dem Kom. Sibiu. Von allen diesen produziert heute nur Laz solche Bilder. Es werden die Künstlernamen, die Technik, wie auch die Dargestellten festgestellt. Nach dem Verfasser ist der volkskundliche Wert dieser Bilder jenem dem künstlerischen überlegen, die Beliebtheit gewisser Glasikonen bei dem Volke ist nicht dem Künstler, sondern gewissen dargestellten Heiligen zuzuschreiben. Das älteste Glasikon ist jenes aus Lancrăm, 1787, ein Werk des Nicolae, von welchem Verfasser meint, es wäre das älteste bekannte in Siebenbürgen; dies trifft aber nicht zu, da jenes der Kirche von Ribicioara de jos (Kom. Hunedoara), die ich 1939 entdeckt habe, 1778 datiert ist.

*

Codru-Drăguşanu, Ion: Peregrinul Transilvan (Der Siebenbürgische Pilger). Herausgegeben von Şerban Cioculescu. Bucureşti, 1942. 227 S., mit einer einleitenden Studie des Herausgebers (XXXIX S.) und einem 10 seitigen Glossarium desselben.

Dieses Werk ist die zweite sprachlich veränderte Auflage des 1865 in Sibiu-Hermannstadt erschienenen Originaldruckes. Es handelt sich um eine literarisch wertvolle, kulturgeschichtlich und sprachwissenschaftlich interessante Reisebeschreibung in Briefform. Der Schriftsteller, ein Siebenbürger Rumäne, hat sich 1835—1838 in Muntenien aufgehalten und 1838—1844 Reisen in Frankreich, Deutschland, Österreich, Italien, Rußland, England, Ungarn und in der Schweiz unternommen. Er hat umfassende Bildung sich erwor-

ben und war zum Schluß Vizehauptmann von Făgăraş (1862) und Abgeordneter von Haţeg (1863). Als Lektüre ist diese Reisebeschreibung ähnlichen rumänischen Werken von Golescu, Chiriac überlegen, sie unterscheidet sich von ihnen durch das vielseitige kulturelle Interesse (man beachte seine Denkmalwürdigungen), durch die staunenswerte Rezeptivität und durch die Lebhaftigkeit der Darstellung.

*

Vom Geist der ungarischen Kunst. „Das Bildwerk. Kunst im Geist und Leben der Völker“ I. 1. Ungarn-Heft I. Berlin. Verlag Fl. Kupferberg. 1942. 30 S. Mit 33 Textabbildungen.

Der Text entspricht nur im geringen Maße dem Titel, er ist ein kurzgefaßter Grundriß der ungarländischen Kunst auf Grund der ungarischen Bibliographie von sechs (!) jungen ungarischen Kunsthistorikern geschrieben. Das Heft ist von der Arbeitsgemeinschaft des Anton Hekler-Kreises von Budapest herausgegeben worden. Dadurch erklärt sich der einseitige Gesichtspunkt, den wir seinerzeit energisch abgewiesen haben (vgl. „Südostdeutsche Forschungen“ II, 1937, S. 84—7 und S. 213—19 des vorliegenden Bandes). Die Verfasser sind der Auffassung Heklers — der unter ungarischer Kunst die Kunst aller in Ungarn lebenden Völker verstand — nicht konsequent gefolgt, da sie z. B. die siebenbürgisch-sächsische oder rumänische Kunst nicht einbezogen haben. Verfehlte oder interessierte ungarische Ansichten werden wiederholt, ohne den veröffentlichten sachlichen Einwendungen fremder Forschung Rechnung zu tragen z. B. bezüglich der Renaissancekunst Siebenbürgens (s. „Südostdeutsche Forschungen“ IV, 1939, S. 307—399 und S. 108—143 der vorliegenden Bandes). Die Bibliographie vermeidet maßgebende Werke, z. B. *Schürer-Wiese:* Deutsche Kunst in der Zips (Brünn, 1938), oder „Deutsche Kunst in Siebenbürgen“ (Berlin, 1934), führt aber den mit der wissenschaftlichen Ethik verfeindeten Josef Bíró an. Aus den erwähnten Gründen ist zu wünschen, daß ein deutscher Kunsthistoriker sich der ungarländischen Kunst widme, um ein Werk über „Die deutsche Kunst in Ungarn“ herauszugeben, damit der deutsche Beitrag in gerechter Weise zum Ausdruck komme. Die Abbildungen und die Verlagsarbeit sind vollkommen befriedigend.

*

Brătianu, Elisa I.: Cusături Româneşti (Rumänische Stickereien). Bucureşti, 1943, Marvan, Ausgabe des Hohen Hausindustrierates. (179 farbige Folio-Tafeln, zwei Seiten Vorrede und Legenda.)

Die Sammlung verfolgt keinen wissenschaftlichen, sondern praktischen Zweck, sie will den rumänischen Stickereien mit Ornamentmustern dienen. Diese wurden aus dem Bestand eines 30 jährigen Sammelns ausgewählt. Sie sind alle nur aus Bauernhemden entnommen. 55 sind aus Oltenien, 111 aus Muntenien, 12 aus der Bukowina, 1 aus der Moldau. Aus diesem Grunde wäre der richtige Titel des Werkes: Hemdstickereien aus Muntenien und Oltenien. Das Werk bedeutet die größte Stickerei-Sammlung dieser zwei Provinzen, ein nennenswerter Verdienst, einen Fortschritt bedeuten auch die Angaben auf jedem Blatt, auf welcher Stelle des Hemdes das betreffende Ornament vorkommt. Die technische Ausführung der Abbildungen und die Ausstattung sind gut. Innerhalb der Provinzen sind die Abbildungen nach Regierungsdistrikten (judeţ) geordnet, leider vermißt man die Ortsnamen, sowie die für diese nicht charakteristischen Ausnahmen, die für den wissenschaftlichen Forscher in Betracht kommen, um Einflüsse festzustellen.

*

Brătulescu, Victor: Frescele din Biserica lui Neagoe dela Argeş (Die Fresken der Kirche Neagoes in Argeş). Bucureşti, 1942 (41 S. rumänischer Text, 45—67 deutscher, 70—77 italienischer, 81—87 französischer Text, 28 farbige Tafeln 4⁰.)

Das Werk behandelt nicht nur die Fresken, sondern auch die Grabplatten und Inschriften der sogenannten bischöflichen Kirche. Die Signatur Manoles findet der Verfasser auf 4 Grabplatten, zu denen der Verfasser noch jene des Udrea in der Klosterkirche zu Snagov rechnet, sein Stil hat bis gegen Mitte des 18. Jahrhunderts ausgewirkt. Die Kirche wurde 1517 geweiht (1519 im deutschen Text ist ein Druckfehler). Die Fresken wurden bis 1526 durch Dobromir ausgeführt, doch sind nicht alle aus dem 16. Jahrhundert. Aus dem 17. Jahrhundert sind u. a. das Porträt des Radu Paisie und seines Sohnes Marcu. Die Maler werden als der italo-kretanischen Schule angehörig bezeichnet. Außer Dobromir und seinen Gehilfen kommt der (1522 und 1525) aus Kronstadt berufene Veit in Betracht. Der Wiederhersteller Lecomte de Noüy, der die ganze Malerei erneuerte, beschloß ihre Entfernung. Einige Stücke wurden gerettet

und nachgebildet; einige kamen nach Frankreich, andere befinden sich in Curtea de Argeş und im Museum der Denkmalkommission. Es folgen 12 S. Beschreibung der Tafeln; diese und die ausgezeichnete farbige Wiedergabe der Fresken und ihre Beschreibung bildet den Hauptwert dieser Arbeit.

*

Roşu, T. L.: Insemnări şi Inscripţii Bihorene (Aufzeichnungen und Inschriften aus Bihor). I. Beiuş, 1941. 93 S. (Biblioteca Beiuşului Nr. 9—10.)

Verfasser sammelte die Aufzeichnungen der Kirchenbücher und die Inschriften aus den rumänischen Kirchen der Kreise Vaşcău, Beiuş und Ceica des Komitates Bihor. In den einleitenden Kapiteln (S. 7—33) schreibt er einige Worte über die Voevoden und Pfarrer, über die liturgische Sprache, über fünf Handschriften, über den Preis der Bücher und Einbände, über die Art wie man vormals studiert hat, über Verpfändung von Büchern, über die Buchverkäufer und über den Fluch (Afurisenie) der Spender gegen die Buchdiebe. Es folgt dann die Wiedergabe der Aufzeichnungen und Inschriften aus 43 Kirchen. Einige kunstgeschichtliche Daten sind aus dem Werke des Rezensenten: „Monum. ist. ale jud. Bihor“ (Sibiu, 1931) bekannt, andere sind neu. Für Historiker, Literar- und Kunsthistoriker, Bibliophilen sind diese Aufzeichnungen und Inschriften von Bedeutung.

*

Cosma, A.: Pictura românească din Banat (Die rumänische Malerei im Banat). Timişoara, 1940. 76 S.

Eine besonders für weitere Kreise nützliche Arbeit, aber ohne fachliche Ansprüche. Ihre Bedeutung liegt in den vielen informierenden Angaben, nicht in den schwulstigen Würdigungen. Verfasser stützt sich auf die Aufsätze von Miloia, Gomboşiu und andere, wie auf eigene Artikel.

*

L. Netoliczka: Die Siebenbürgisch-sächsische Volkskunst. Sibiu, 1941 (23 S. 8°. Sonderdruck aus der „Siebenbürgischen Vierteljahrsschrift“ LXIV, 2. S. 104—25).

Eine kurze Übersicht, die beste bis heute, der siebenbürgisch-sächsischen Kunst, mit einer Bibliographie. Klare, gesunde, auf eigene

Forschungen und bibliographische Kenntnisse sich stützende Auffassung. Verfasser berührt auch die Frage des rumänischn Einflusses. Hier muß aber die Bibliographie mit der Doktordissertation F. O. Steins (1933) und mit meiner Broschüre: Influences de l'art populaire etc. Contributions complémentaires (Bucureşti, 1939) ergänzt werden. Die sogenannten „geschriebenen" Stickereien sind nicht ungarischen Ursprungs, sondern wie der Madjare K. Kos (in „Kalotaszeg". Cluj, 1932. S. 152) richtig bemerkt hat, türkischen Ursprungs, sie konnten also bei den Sachsen von den Türken direkt, ohne magyarische Vermittlung übernommen sein, so wie die türkischen Motive der Keramik und Goldschmiedekunst.

*

Racoveanu, Gh.: Gravura în lemn la mânăstirea Neamţul (Der Holzschnitt im Kloster Neamţul). Bukarest, 1940. 43 S. Text und 60 Tafeln mit 160 Holzschnitten.

Der Gegenstand ist deshalb für uns interessant, weil diese Kunst auch auf Siebenbürgen eingewirkt hat. Auf den Gegenstand beziehen sich — außer den Tafeln — nur 5 S. Text und 12 S. Beschreibung der Tafeln. Die ersten 13 S. enthalten das Vorwort und eine Einleitung in den Holzschnitt im allgemeinen und in den rumänischen im besonderen. Das Werk wurde von der kgl. Stiftung für Literatur und Kunst herausgegeben. Wie bekannt, besaßen die Rumänen vor den Russen und Serben Druckwerke, die ersten sind von dem in Venedig geschulten Dalmatiner Macarie zwischen 1508—12 erschienen, die ersten Holzschnitte also kaum 40 Jahre nach der Erfindung in Europa. Im 16. Jahrhundert dienten als Inspirationsquellen die byzantinischen und einheimischen Miniaturen, aber auch die deutsche Renaissanceornamentik. Im 17. Jahrhundert finden wir ruthenische, wie auch deutsche Einflüsse im Barockstil; zur Zeit Constantin Brâncoveanus (1688—1714) entsteht eine unabhängige rumänische Holzschnittkunst. Das 18. Jahrhundert bedeutet das Wetteifern der rumänischen Holzschneider, das Ende des 18. und fast das ganze 19. Jahrhundert kennt in Rumänien Holzschnitte in großen Einzelblättern. Mit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts spielen die Holzschneider des Klosters Neamţul die erste Rolle. Die ältesten Holzschnitte dieses Klosters fallen in das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts: 1808 die Arbeit von Protoierei Mihail, eines Fremden. Es ist zu staunen, daß das Kloster Neamţul,

welches seit 1429 die prachtvollsten Miniaturen des 15. Jahrhunderts im Lande erzeugt hat, erst so spät zum Holzschnitt übergegangen ist. 1821 erschien das erste illustrierte Evangelium bei den Rumänen in Neamţul vom Mönchen Gervasie und Ierei Simeon. Beide waren bedeutende Meister. Der nächste: Mönch Teodosie arbeitete über 30 Jahre, hat aber nicht das Dynamische des Gervasie, auch nicht die Feinheit des Simeon, bleibt aber der produktivste. Weniger bedeutend sind Damian Ieromonah, Necolai, Simeon. Die Holzschnittkunst von Neapel nimmt 1860 ein Ende, die Platten wurden aber bis gegen 1874 weitergedruckt, auch heute werden sie z. T. für volkstümliche Ikonen benützt. Es wurde in Birn- und Buchsbaum geschnitten, der Entwerfer, Zeichner und Formschneider sind ein und dieselbe Person. Obzwar nationale Einzelheiten nicht fehlen, bilden die Holzschnitte des Klosters Neamţul eine Mönchkunst, die im Gegensatze zu den rumänischen Bauernholzschnitten Siebenbürgens steht. Die Meister von Neamţul arbeiteten auch für Bucureşti, Iaşi, Braşov, ihre Werke wurden am Ende des Jahrhunderts kopiert und klischiert. Nur selten haben sie die Holzschnitte fremder Meister kopiert (so das Pentikostarion von Venedig von 1805).

R.s Werk ist eine nützliche, fleißige und gut illustrierte Veröffentlichung. Von den 160 Holzschnitten wurden vorher nur 14 veröffentlicht. Die bibliographischen Kenntnisse sind entsprechend, weniger aber die kunstgeschichtlich-vergleichende, genetische Untersuchung. Die alte Buchkunst der Rumänen wurde bisher von keinem Kunsthistoriker untersucht, das Stilgeschichtliche, der Beitrag des Ostens und Westens, das Nationale muß noch herausgearbeitet werden. Verfasser sieht in Taf. II dekorative Elemente der italienischen Renaissance (unserer Meinung nach eher der deutschen) weist bei XLV auf Dürers Zeitgenossen, bei mehreren findet er byzantinische Konzeption oder Nachahmungen von Kirchenikonen, ohne nachzuforschen, welche konkrete Bilder auf den Holzschneider eingewirkt haben. Er bemerkt nicht, daß auch Tafel V, LI, LII1, LIV5 von der Spätrenaissance beeinflußt sind, im letzten Falle von der deutschen zweifellos, auch die Betonung der Linearperspektive ist eine Renaissancewirkung: LIII.1, LII.2—3 sind barock; XVIII.2 hat eine Empireumrahmung, XXI weist auch Empireeinflüsse auf. Die so verspäteten Einwirkungen der Spätrenaissance und des Barock in

diesen Holzschnitten des 19. Jahrhunderts sind eine kunstgeschichtlich interessante Erscheinung.

*

Slătineanu, B.: Ceramica Românească (Die rumänische Keramik). Bukarest, 1938. 196 S., 74 Textabbildungen, 54 Tafeln, 5 farbige Tafeln, 3 Landkarten (S. 197—201 Bibliographie, 202—21 Erklärung der Tafeln).

Der Verfasser (Artillerieoberst) ist als Sammler und Liebhaber der Töpferei bekannt, er hat sich diesmal durch mühsames Zusammentragen des Materials, dessen Beschreibung und Wiedergabe in Bildform sowie durch Aufstellen der Probleme rumänischer Töpferkunst Verdienste erworben. Eine so ausführliche Behandlung des Gegenstandes erschien bisher noch nicht. Da es aber an entsprechender Vorarbeit mangelte, mußte der Verfasser mit einer Anzahl von Hypothesen arbeiten. Einige Behauptungen sind noch zu beweisen. In manchen Fragen ist er zu kategorisch, andere müssen als irrtümlich abgewiesen werden (z. B. das, was er über das Alter der siebenbürgisch-sächsischen Töpferei behauptet). Die Bibliographie, die reich genug ist, aber an Schreib- oder Druckfehlern leidet (auch im Text ist die fehlerhafte Wiedergabe der Eigennamen peinlich), ist durch den Aufsatz von B. Pósta über die orientalischen Einflüsse (erschienen in der Zeitschrift „Turán") und mit dem Aufsatze über das Tulpenmotiv in „Székely Nemzeti Múzeum Emlékkönyv" (Sft. Gheorghe, 1929) zu ergänzen. Die Zwiebelform der Kirchenturmhelme ist kein slawischer, sondern ein Barockeinfluß in Siebenbürgen. Der Verfasser vermeidet überall, die Besitzer der abgebildeten Gegenstände anzugeben, was nicht immer begreiflich ist, da eine Anzahl in festen Händen sich befindet. Die Bauerntöpferei von Oltenien und Maramureş „kann zu den schönsten von Mitteleuropa gezählt werden, sie ist mit den prächtigen Töpfereien des Orients durchaus vergleichbar", sagt der Verfasser im Schlußwort. Er bezieht sich auch auf den Handel, auf die Sprichworte und auf den Volksglauben in bezug auf die Töpferei.

*

„Colecţia Artiştilor Români din Transilvania de nord" (Sammlung der Künstler Nordsiebenbürgens). Cluj-Kolozsvár, 1942-3.

Diese Sammlung enthält eine Reihe von Heften mit Reproduktion

der Werke der rumänischen Künstler Nordsiebenbürgens. Die vornehm ausgestatteten Hefte erscheinen durch die Mühe von Raoul Şorban. Die bisherigen Hefte sind den jungen Künstlern: E. Cornea, R. Şorban, P. Abrudan, T. Harşia, V. A. Constantinescu gewidmet.

*

Al. Dima: Gândirea românească estetică (Das ästhetische Denken der Rumänen). Sibiu, 1943 (142 S., 16⁰).

Eine Skizze der rumänischen Ästhetiker, die z. T. als Zeitschriftenartikel bereits früher erschienen ist. Es werden behandelt: G. Ibrăileanu, P. Zarifopol, M. Ralea, E. Lovinescu, G. Călinescu, V. Pârvan, N. Crainic, L. Blaga, L. Russu, M. Dragomirescu, E. Speranţia, T. Vianu. Die Auswahl ist und will nicht vollständig sein, die Informationen sind zufriedenstellend, die Würdigung G. Russus hat eine Auseinandersetzung dessen mit der ihm gewidmeten Charakterisierung hervorgerufen.

*

Gh. Oprescu: Grafica Românească în secolul al XIX-lea. Vol. I. (Die rumänische Graphik im XIX. Jahrhundert. I. Band). Bucureşti, 1942 (281 S. Text, 113 Tafeln 8⁰).

Die Arbeit umfaßt die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts und ist in folgende Hauptkapitel eingeteilt: 1. Zeichnung und Aquarelle (13—68); 2. Lithographie (69—118); 3. Das illustrierte Buch (119 bis 276). Trotz der bisherigen Bibliographie ist — mit Ausnahme des größten Kapitels über das illustrierte Buch — das gesamte Material bisher nicht als zusammengetragen anzusehen, die Bemühung des Verfassers geht also dahin, dieser ersten Aufgabe zu entsprechen. Die graphischen Arbeiten werden aufgezählt und beschrieben, ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu erheben; aus diesem Grunde ist die vorliegende Veröffentlichung mehr zum Nachschlagen als zum Lesen geeignet. Manches von diesem Material ist sogar für die nationale Kunstgeschichte belanglos. Die kunsthistorischen Würdigungen und Schlußfolgerungen sind spärlich und oft provisorischen Charakters. Die Abbildungen sind mittelmäßig. Obzwar der Verfasser mit Aman die Ansicht vertritt, daß in jener Zeit „allein Frankreich uns, den Rumänen, als Lehrmeisterin dienen konnte", ist der deutsche Beitrag und Einfluß — wie aus der Veröffentlichung hervorleuchtet —

recht bedeutend. Als Versuch des Materialzusammentragens und als Nachschlagewerk kann das Werk nützlich sein.

*

G. Oprescu: Pictorii din familia Szathmary (Die Maler aus der Familie Szathmary). Neamţu, o. J. (64 S. 4^0 mit 48 Tafeln).

Der Verfasser sucht auf Grund der bei der Witwe Al. Szathmárys aufbewahrten Bilder und Dokumente die Biographie der beiden Maler (Karl und Alexander) und ihr Werk zusammenzustellen. Auch die Bilder der rumänischen Akademie und des Museums Toma Stelian und die spärliche rumänische Bibliographie wurden herbeigezogen. Von den beiden Malern ist Carol Popp v. Szatmár er weitaus bedeutendere. Er studierte in Klausenburg, Wien, Paris und hat sich 1840 (mit 28 Jahren) in Bukarest niedergelassen, wo er 45 Jahre lang bis zu seinem Tote blieb, von wo er seine zahlreichen Reisen unternahm. Er gehört zu den ersten Orientalisten und zu den größten vier rumänischen Künstlern des vorigen Jahrhunderts, ein wertvoller Autodidakt und ist mehr als Zeichner und Aquarellist denn als Ölbildmaler zu schätzen. Radnafoi ist in Radnótfái, Pillaitz in Pillnitz zu korrigieren. Eine nichtrumänische Abstammung ist bei ihm nach unserer Ansicht derzeit abzuweisen. Diese Ergänzung der ungarischen Daten von rumänischer Seite durch die in Rumänien befindlichen Quellen ist der brauchbarste Teil der lebendigen Abhandlung, ebenso die Fülle von neuen und guten Abbildungen.

*

G. Popescu-Vâlcea: Le Problème de l'Entrelacs et l'Ornementation des vieux manuscrits roumains. Bucureşti, 1941 (13 S. 8^0, 3 Tafeln).

Idem: Rapports entre la Miniature et l'Imprimerie roumaine. Bucureşti 1940 (19 S. 8^0, 2 Tafeln).

Idem: Slujebnicul Mitropolitului Stefan al Ungro-Vlahiei. Bucureşti, o. J. (19 S. 4^0, 42 Figuren).

Der Verfasser behandelt für die alte rumänische Buchkunst hochwichtige, bisher kaum berücksichtigte Probleme in kurzer Form, die aber in der Zukunft eine ausführlichere Darstellung erwarten. Die Bandverschlingungen der alten rumänischen Miniaturen ab 1429 sind nicht byzantinisch, sondern balkanischen (slawischen) Ursprungs, wenn sie auch in Westasien, im alten Griechenland, vorkommen. Die moldauisch-walachischen Miniaturen beweisen aber eigene Einbildungskraft auf der balkanischen Grundlage. Diese Miniaturen haben

als Muster für den Schmuck der ersten gedruckten Bücher vom Anfang des 16. Jahrhunderts gedient. Sie haben Bandverschlingungen, die sonst in keinem Lande in den gedruckten Büchern jener Zeit üblich sind. Später ab 1545 bemerkt man venetianisch-abendländischen Einfluß. Im 17. Jahrhundert beeinflussen die rumänischen gedruckten Bücher die Miniaturen. So der Slujebnic-Liturghier (Meßbuch) des Erzbischofs Stefan von Ungro-Vlachien (1648—68) in der rumänischen Akademie in slawischer, griechisch-rumänischer Sprache. Außer diesen Einfluß bemerken wir noch den der alten Volksbücher, anderer Handschriften, vor allem aber den der alten Kirchen-Waldmalerei und Ikonen. Dieser Slujebnic hat teils Federzeichnungen, teils Miniaturen. Die Initialen sind realistisch an Stelle der Abstrakten: Pflanzen- und Tierornamentik aus Armenien und Abendland. Das Absuchen der Abbildungstitel ist für den Leser lästig, Strzygowskis Name und Chilandar ist nie richtig geschrieben, eine „kaiserliche Bibliothek" in Wien gibt es heute nicht mehr.

*

Arch. P. Antonescu: Biserici Nouă după Cutremur (Neue Kirchen nach dem Erdbeben). București, 1942 (22 S. Text, 12 Tafeln 8⁰).

Diese Akademiemitteilung des Verfassers ist eine anregende Kampfschrift für die breitere Anwendung des Betons beim modernen rumänischen Kirchenbau, um eine größere Solidität zu erzielen, unter Beibehaltung des alten rumänischen Stils. In erster Linie bedarf die Kuppel einer Verstärkung des Eisenbetons. Zwei reizende Projekte des Verfassers in Betongerüst wurden vom siebenbürgisch-rumänischen Holzkirchenstil inspiriert, dazu freilich mit Änderungen, die diskutabel sind (außer der Übertragung in ein fremdes Material ist zu bemerken, daß die inspirierenden Holzkirchen keine Seitenschiffe, keine Kuppel, fast nie Seitenapsiden haben und im Naos tonnengewölbt sind). Rezensent ist für die Beibehaltung nicht nur des Stils, sondern auch des Holzmaterials bei den neuen Dorfkirchen, freilich mit den durch die Zeit bedingten Änderungen (s. „Transilvania", LXXII. Nr. 9. S. 626—33. Sibiu, 1941). Zuletzt macht der Verfasser Vorschläge für große Stadtkirchen als Zentralbauten oktogonaler Form, die zwar nicht in der rumänischen, aber der altbyzantinischen Baukunst bekannt sind, mit einer Kuppellösung in der Art der Cetățuia-Kirche bei Iași.

*

Josef Strzygowski †. Im Alter von 79 Jahren, nach einer wissenschaftlichen Tätigkeit, die 55 Jahre ohne Unterbrechung umfaßt, ist der Wiener Kunstgeschichtler Univ.-Prof. und Hofrat J. Strzygowski Anfang Januar 1941 gestorben. Er war ein Forscher im wahrsten Sinne des Wortes; kein Gelehrter, der von anderen gefundene Ergebnisse systematisierte, sondern ein Beschreiter neuer Wege und Entdecker neuer Gebiete, ein Schöpfer von Hypothesen, die die Wissenschaft revolutionierten. Widerstand hervorriefen, aber schließlich mit dem Erfolg seiner Ansichten endigten. So war es mit seinem Werk „Orient oder Rom" (1901), in dem der entscheidende Einfluß Kleinasiens auf die alte christliche Kunst dargetan wurde. Anfangs erbittert erkämpft, ist diese Annahme heute ein Gemeingut der Wissenschaft. Inzwischen war Strzygowski aber schon weiter gegangen. Über Kleinasien hinaus nach Syrien, Mesopotamien, Armenien, Persien sah er die Wurzeln der frühchristlichen Kunst reichen. Neue Widerstände, neuer Sieg. Zu seinen Arbeiten über altchristliche und byzantinische Kunst kamen nach dem Krieg Forschungen über die nordische Kunst, Annahmen, die heute noch umstritten sind, sich aber ebenso durchsetzen werden wie seine früheren. Die Kunst der nordischen Völker ist, so nimmt Strzygowski an, seit Karl dem Großen unter die Einwirkung Italiens geraten und hat ihren eigentlichen, wahrhaften Charakter dadurch verfälschen lassen. Mit der Feststellung der wirklich nordischen Wesensmerkmale Hand in Hand geht Strzygowkis Bestreben nach Reinigung der nordischen Kunst von den ihr nicht wesensgemäßen Einflüssen. Ein drittes Hauptgebiet seiner Forschung erstreckt sich auf System und Methode der Kunstgeschichte. Ungeheuer umfassend, geht seine Forderung auf Einbeziehung aller Erdteile und aller Zeiten sowie der Volkskunst in die kunstgeschichtliche Forschung, überschreitet also den üblichen engen Kreis der europäischen oder alten Kulturvölker wesentlich.

Strzygowski hat als Wissenschaftler für Rumänien und im besonderen für Siebenbürgen große Bedeutung gehabt. 1921 nahm er an den vom Deutschen Kulturamt veranstalteten Ferienkursen in Hermannstadt teil; seine eindrucksvollen Vorträge waren Muster der Unparteilichkeit der Kunstbetrachtung aller siebenbürgischen Völkerschaften. An der rumänischen Universität in Klausenburg ist vom Verfasser dieses Nachrufs zwanzig Jahre lang Kunstgeschichte im Sinne Strzygowskis gelehrt worden, und das wird auch in Zukunft

so bleiben. Mehrfach hat Strzygowski sich mit der rumänischen Kunst, die er sehr hoch schätzte, befaßt und darüber auch vorgelesen und geschrieben. Er widerlegte das falsche Dogma von der künstlerischen Minderwertigkeit des europäischen Südostens, dessen Mittlerrolle er im Gegenteil unterstrich. Seine Hochschätzung der rumänischen Holzbaukunst hat — durch Arbeiten des Unterzeichneten und seiner Schüler — ein neues Kapitel in der Geschichte der rumänischen Kunst eröffnet und auch das Ausland dafür eingenommen. Nach dem Krieg konnte es einen Augenblick lang scheinen, als ob Hofrat Strzygowski von Wien, wohin er 1909 aus Graz (habitiliert 1892) gekommen war, bereit sein würde, an eine rumänische Universität überzugehen. An der frankophilen Einstellung der damals herrschenden Kreise und an materiellen Schwierigkeiten zerschlug sich der Plan. In Strzygowski, dem blendenden Redner und Schriftsteller, dem kampffrohen Manne, dem tiefgründigen, vielseitigen Gelehrten mit dem umfassenden Blick, verliert die Kunstgeschichtsschreibung einen ihrer großen Führer. Sein Werk gehört der Menschheit und wird noch künftigen Geschlechtern als Quelle der Eingebung dienen.

*

Vom byzantinischen Einfluß in der siebenbürgischen Kunstentwicklung. Im Januar — Juniheft 1936 der Zeitschrift „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift" hat Julius Bielz S. 148—151 eine 28 seitige Arbeit von Joseph Biró besprochen. Eine so lange Beurteilung einer so kleinen Schrift ist ungewöhnlich; der Verfasser hielt es aber für nötig, die irrtümlichen Ansichten Birós über die siebenbürgisch-sächsische Kunst zu widerlegen. Was Julius Bielz in der Verteidigung der Kunst seiner Volksgenossen schreibt, ist in vollem Umfange richtig; wir können seinen Beweisgründen nur beipflichten; er würde sich aber die Mühe und Zeit erspart haben, wenn er die Genauigkeit der von Biró angeführten und bekämpften Ansichten und die Zuverlässigkeit seiner Arbeitsweise geprüft hätte. Der Unterzeichnete hat seinerzeit in der Zeitschrift „Gând Românesc" (Februarheft 1936) und im „Ellenzék" (vom 22. März 1936), die die wissenschaftliche Ethik tief verletzende Arbeitsweise Birós — früher Braun —, seine Gewohnheit, anderen zugeschriebene, nie getane, absurde Behauptungen zu bekämpfen bloßgelegt; ich habe mich in beiden Aufsätzen bereit erklärt, ausführliche Beweise zu liefern, falls ein anerkannter ungarischer Fachmann die Arbeitsweise Birós

billige. Die ungarischen Fachgelehrten, die sonst so prompt zu meinen Schriften Stellung nehmen, schweigen diesmal seit Jahren. — Wenn ich also grundsätzlich der Ansicht bin, daß ein solcher Gegner keine ausführliche Besprechung verdient, so möchte ich zwei Äußerungen des geschätzten Kunstfreundes Julius Bielz nicht ohne ein Wort vorübergehen lassen. 1. *Der byzantinische Einfluß in der siebenbürgischen Kunstentwicklung* ist von mir nicht „allzuweitgehend" betont worden. In meinen Veröffentlichungen bezieht sich dieser *nur* auf die Rumänen Siebenbürgens; man findet kaum eine rumänische Kirche ohne byzantinisierende Ikonen und Kultgeräte, um von den Wandmalereien und Kirchenbauten desselben Stils nicht zu sprechen. 2. Einen Riesen wie *Strzygowski* mit einem so hervorragenden Anhängerkreis kann man in punkto Holzbaukunst vielleicht doch nicht mit einem Zitat Zalozieckys erledigen. Bielz führt ohne Widerlegung die falsche Ansicht Birós an, daß „nicht politische Unterdrückung die Ursache gewesen sein könne für das Fehlen *monumentaler* rumänischer Kunst in Siebenbürgen, da — nebst anderen Gründen — auch die altrumänischen Kirchenbauten keine monumentalen Ausmaße zeigen." Die von den rumänischen Historikern und Kunsthistorikern angeführten Beweise der Unterdrückung auch auf dem Gebiete der Kunsttätigkeit sind so schwerwiegend, daß sie sich nicht durch Worte widerlegen lassen. Man vergleiche nur die Zahl der Stadtkirchen des alten Königreichs, den Material- und Ausstattungsreichtum dieser Kirchen mit den siebenbürgisch-rumänischen. Wir sollen ferner einen Grundsatz der Architekturästhetik nicht übersehen: monumental bauen, heißt nicht in großen Ausmaßen bauen, so daß das Meter entscheidet (Strzygowski). *In Siebenbürgen gibt es eine monumentale rumänische Kunst, wenn auch die Dimensionen gering sind.* Wenn die bescheidenen Ausmaße für die ganze spätbyzantinische Kunst charakteristisch sind, so ist es fraglich, ob die Siebenbürger Rumänen, wenn sie volle politische Rechte gehabt hätten, gerade im Wetteifern mit den Sachsen und Ungarn sie bewahrt hätten (als Beispiele können die großen rumänischen Kathedralen von Lugoj, Blaj, Oradea-mare, Sibiu, Cluj, Târgu-Mureş dienen).

Anmerkung. Die hier gesammelten Besprechungen sind in den „Südostdeutschen Forschungen" (Leipzig, 1938—43) erschienen. Die erste und sechste Besprechung ist in der „Zeitschrift für Kunstgeschichte" (Leipzig, 1935, S. 154 bis 156 und 1938, S. 77); die vorletzte und letzte in der „Siebenbürgischen Vierteljahrsschrift" (Sibiu, 1941, S. 89—90 und 1936, S. 315—16) erschienen.

Übersicht der fremdsprachigen Veröffentlichungen C. Petranus

I. „Inhaltsproblem und Kunstgeschichte" in der Sammlung „Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien". Bd. XXII, 165 S. 8^0. Mit dem Vorwort von Prof. J. Strzygowski, Universität Wien. Halm und Goldmann, Wien, 1921.

Besprechungen: „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" XVI, 4, S. 531—2 von Fr. Plutzar. Stuttgart, 1922; „Kunstchronik", 57, XXX. 8, S. 134 von Universitätsprofessor Dr. E. Diez. Leipzig, 1921; „The Art Bulletin" VI. 4, S. 114—118 von Prof. John Shapley, Universität Providence. New-York, 1924; „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt", 48, 14552, S. 5 von M. Csaki, Kustos des Brukenthal-Museums. Sibiu, 8. XII. 1921; „Deutsche Tagespost" XIV. 231, S. 2. Sibiu, 22. XI. 1921; „Kronstädter Zeitung", 86, 4., S. 1 von Prof. E. Kühlbrandt. Braşov, 5. I. 1922; „Aradi Hirlap", VI, 1341, S. 1 von Prof. Victor Kara. Arad. 20. IX. 1922; „Transilvania", LIII, 1, S. 91—3. Sibiu, 1922. — *Schriftliche Würdigungen* von: Prof. H. Focillon, Universität Lyon; Prof. Fr. Žakavec, Universität Prag; Dr. V. Roth, Honorarmitglied der Rumänischen Akademie, Bukarest. — *Angeführt* in den Veröffentlichungen: J. Strzygowski: Krisis der Geisteswissenschaften. S. 169. Wien, 1923; Idem: Altslavische Kunst. S. 59. Augsburg, 1929; Dr. K. Ginhart: „Nordkunst-Südkunst". S. 196, 216. Wien, 1922; O. Ollendorf: Liebe in der Malerei. S. 354 bis 355. Leipzig; 1926; XIII. Congrès inernational d'histoire de l'art. Stockholm, 1933; Actes du Congrès. S. 78; II. Congrès international d'esthétique et de la science de l'art. I. S. 199. Paris, 1937; „Zeitschrift für Ästhetik". 1933; L. Rusu: La création artistique. S. 457. Paris, 1935.

II. „Muzeele din Transilvania, Banat, Crişana şi Maramureş — Les Musées de Transylvanie". 227 S. 8^0 Text mit 101 Abb., einer Landkarte und einer statistischen Übersicht. Cartea Românească, Bukarest, 1922.

Besprechungen: „The Art Bulletin", VI. 4, S. 117—8 von Prof. John Shapley, Universität Providence. New-York, 1924; „Revue Archéologique, XXXII., S. 312 von S(alomon) R(einach). Paris, 1930; „Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher", IV. 1—2. Berlin, 1923; „Europa Orientale", IX. 1923; „Deutsche Tagespost", XVI. 65, S. 2. Sibiu, 21. III. 1923; „Bulletin de l'Institut pour l'étude de l'Europe sud-orientale", IX. 9—12, S. 105—6. Bukarest, 1922; „Indépendence Roumaine". 12. X. Bukarest, 1922; „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt", 19. II. Sibiu, 1928; „Cronica numismatică şi arheologică", III. 5—6, S. 45—47. Bukarest, 1922; „Viaţa Românească", XV. 1, S. 137—8 von Dr. I. Suchianu. Iaşi, 1923; „Arhivele Olteniei", II. 5, S. 71. Craiova, 1923; „Năzuinţa". Craiova, 1923; „Buletinul de informaţii al Grădinei şi al Muzeului botanic dela Unversitatea din Cluj", II, 3. Cluj, 1922; „Vieaţa Nouă", XVIII. 10—11, S. 193—5 von Prof. O. Densuşianu, Universität Bukarest. Bukarest, 1923; „Transilvania", LIII. 11—12. Sibiu, 1922; „Ţara Noastră", III. 5. Cluj, 1922; „Invăţătorul", III. 17—20. Cluj, 1922; „Cosânzeana", VI. 21, S. 325. Cluj, 1922; „Adevărul", XXXV. 11836, 18. X. Bukarest, 1922; „Infrăţirea", III., Nr. 667, 25. XI. Cluj, 1922; „Ioan Neculcea", f. 4. Iaşi, 1924. — *Schriftliche Würdigungen* von: Prof. H. Focillon, Universität Lyon; Fr. Boucher, Konservator des Carnavalet-Museums, Paris; Dr. V. Roth; Dr. Arn. Müller, Museum, Sibiu; Dr. J. Karácsonyi, Museum, Oradea-Mare; Kustos Dr. J. Bacon, Museum Sighişoara; Direktor J. Mallász, Museum Deva; D. Onciul, Präsident der Rumänischen Akademie; stellv. Direktor I. Andrieşescu, National-Museum Bukarest; Prof. A. Naum, Kunstakademie, Iaşi; Direktor Dr. L. Nichi, Kulturpalast, Arad. — *Angeführt* in den Veröffentlichungen: G. Antipa: Organizarea Muzeelor din România. S. 14. Bukarest, 1923; C. Solomon: Un muzeu regional. V. Tecuci, 1932; P. Borteş: Călăuza oraşului Cluj. S. 226. Cluj, 1923; T. Socolescu: Prin Ardeal. S. 26. Ploeşti, 1923; Gh. Pavelescu in „Gând Românesc", 10—12. Cluj, 1939.

III. „Rumäniens siebenbürgische Museen". 12 S. 4⁰. Hellerau, 1923 (Sonderdruck aus dem Werke „Studien zur Kunst des Ostens". Josef Strzygowski zum 60. Geburtstage. S. 185—196. Hellerau, 1923).

IV. „Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen im Lichte der bisherigen Forschung". 69 S. 8⁰ Text und 33 Abb. Cartea Românească, Cluj, 1927.

Besprechungen: „Denkmalpflege und Heimatschutz", 31. 1/2, S. 15 von Prof. P. Weber, Universität Jena. Berlin, 1929; „Der Auslanddeutsche", XI., S. 750 von Dr. R. Sp(ek), Kustos des Brukenthal-Museums. Stuttgart, 1928; „Revue Historique". S. 50 von Prof. P. Henry, Universität Cermont-Ferrand. Paris, 1935; „Revue Archéologique", XXXII., S. 312 von S(alomon) R(einach). Paris, 1930; „Byzantinische Zeitschrift", S. 461. München, 1927; „Analecta Ordinis S. Basilii Magni". VI. 1—2, S. 466—7 von T. Mańkovski, Mitglied der Akademie von Krakau. Lemberg, 1935; „Byzantinoslavica", III. 2, S. 525 von J. Myslivec. Prag, 1931; „Przeglad Powszechny", 203, 607—8, S. 199—201 von Dozent W. Tomkiewicz, Universität Warschau. Krakau, 1934; „Jahrbuch des Deutschen Riesengebirgsvereines", 1928; „Deutsche Politische Hefte", 7, 5—6, S. 123 von Prof. Dr. Fr. Holzträger. Sibiu, 1927; „Klingsor", 4, 8, S. 316 von Ing. G. Treiber. Braşov, 1927; „Revue Historique du Sud-Est Européen", IV. 10—12, S. 399. Paris-Bukarest, 1927; „Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde", L. 12, S. 181 von Prof. Dr. Fr. Holzträger. Sibiu, 1927; „Erdélyi Irodalmi Szemle", VI. 1—2, S. 156. Cluj, 1929; „Aradi Közlöny". 2. VIII. 1927; „Korrespondenzblatt", LI. 1—2, S. 28 von Dr. V. Roth, Honorarmitglied der Rumänischen Akademie. Sibiu, 1928; „Transilvania", LIX. 4, S. 152—55 von Dr. V. Vătăşianu. Sibiu, 1927; „Arta şi Arheologia", I. 2, S. 73—74 von Prof. A. Arbore. Bukarest, 1928; „Societatea de mâine", IV. 20—21, S. 272 von O. Boitoş. Cluj, 1927; „Cele Trei Crişuri", VIII. 6. S. 100 von Prof. R. Demetrescu. Oradea-Mare, 1927; „Arhivele Olteniei", VI. 32—33, S. 381—2. Craiova, 1927; „Universul", 7. VI. Bukarest, 1927; „Anuarul Institutului de Istorie Naţională", V., 698—9 von Dr. V. Vătăşianu, 745 von Dr. I. Crăciun. Cluj, 1930. — *Schriftliche Würdigungen* von: Prof. E. Mâle, Sorbonne, Direktor der Académie Française, Rom; Prof. P. Toesca, Universität Rom; A. Guarneri, Palermo; Dozent G. Lugli, Universität Rom; L. Réau, Direktor des Französischen Instituts Wien; Prof. Fr. Benoît, Universität Lille. — *Angeführt* in den Veröffentlichungen: J. Strzygowski: Altslavische Kunst. S. 59 und 159. Augsburg, 1929; E. Sigerus: Durch Siebenbürgen. S. 14. Sibiu, 1929; G. Oprescu: Peasant Art in Roumania. S. XVI und 12. London, 1929; „Strzygowski-Festschrift". S.

178. Klagenfurt, 1932; G. Oprescu: L'Art du Paysan roumain. S. 19. Bukarest, 1937; Dr. I. Balogh: Magyar fatornyok. S. 70. Budapest, 1935; „Das Burzenland", Bd. 2, S. 251. Braşov, 1929; Dr. J. Biró in „Erdélyi Múzeum", XL. 10—12, S. 336—61. Cluj, 1935; I. K. Sebestyén in Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum jubileumára, S. 14. Sf.-Gheorghe, 1929; Al. Cicio-Pop: Guide de la Roumanie, S. 120. Bukarest, 1940; Dr. K. Schneider: Das rumänische Problem. Hohenelbe, 1930; C. C. Giurescu: Istoria Românilor. S. 684. Bukarest, 1940; N. Iorga: Art et littérature des Roumains. S. 3. Paris, 1929; Dr. K. K. Klein: Rumänisch-deutsche Literaturbeziehungen. S. 27. Heidelberg, 1929; Şt. Meteş: Din istoria artei religioase române. S. 2. Cluj, 1929; Idem: Istoria Bisericii Româneşti. S. 150. Sibiu, 1935; S. Puşcariu: Istoria Literaturii române. S. 215. Sibiu, 1930; Dr. V. Vătăşianu: Vechile biserici etc. Cluj, 1930; Idem: Viaţa şi opera pictorului Mişu Pop. S. 53. Braşov, 1932.

V. „**Bisericile de lemn din judeţul Arad — Les églises de bois du département d'Arad**". 56 S. 4⁰ Text und 55 Tafeln. Krafft & Drotleff, Sibiu, 1927.

Besprechungen: „Revue Historique", S. 16, 50 von Prof. P. Henry. Paris, 1935; „Denkmalpflege und Heimatschutz", 31. 1/2, S. 15 von Prof. P. Weber, Universität Jena. Berlin, 1929; „Il lavoro d'Italia", VII. 80, 3. IV. Rom, 1928; J. Strzygowski: Altslavische Kunst. S. 159. Augsburg, 1929; „Byzantinoslavica", III. 2, S. 525—6 von J. Myslivec. Prag, 1931; „Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde", LI. 1—2, S. 28 von Dr. V. Roth, Honorarmitglied der Rumänischen Akademie. Sibiu, 1928; „Klingsor", 4, 7, S. 280 von Ing. G. Treiber. Braşov, 1927; „Erdélyi Hirlap", XI. 2702, S. 8, 21. VI. von Prof. V. Kara. Arad, 1927; „Aradi Közlöny", 24. IV. Arad, 1927, und vom 21. IV. 1928; „Revista Istorică", XIII. 7—9, S. 290 von Prof. N. Iorga, Universität Bukarest. Văleni, 1927; „Cronica numismatică şi arheologică", VII. 71—2, S. 33—34 von Const. Moisil. Bukarest, 1927; „Biserica şi Şcoala", LI. 21, S. 1—2 von Dr. G. Ciuhandu; „Banatul" II. 9, S. 28—30 von Dr. I. Miloia. Timişoara, 1927; „Indreptarea", 4. VI. Bukarest, 1927; „Tribuna Nouă", 19. XI. 1927; „Anuarul Institutului de Istorie Naţională", V., S. 696—8 von Dr. V. Vătăşianu. Cluj, 1930; „Transilvania", 59, 4, 152—55 von Dr. V. Vătăşianu. Sibiu, 1927. — *Schriftliche Würdigungen* von: Prof. P. Perdrizet, Universität Straßburg; L. Réau,

Direktor des Französischen Instituts, Wien; Dozent G. Lugli, Universität Rom; Prof. Ch. Diehl, Sorbonne-Paris, korrespondierendes Mitglied des Französischen Instituts; Prof. J. Strzygowski, Universität Wien; Prof. Fr. Benoît, Universität Lille; Prof. P. Weber, Universität Jena; Prof. J. Shapley, Universität New-York; Prof. A. Grisebach, Universität Breslau; H. Stückelberg-Riggenbach, Basel; Prof. Z. Batowski, Universität Warschau. — *Angeführt* in den Veröffentlichungen: P. Henry: Les églises du Moldavie du Nord. S. 30. Paris, 1930; „Illustration", Sondernummer. Paris, 1929; J. Strzygowski: Eearly Church Art in Nothern Europa. S. 53. London, 1928; Idem: Altslavische Kunst. S. 59, 159. Augsburg, 1929; I. D. Stefănescu: Evolution de la Peinture religieuse. Paris, 1928; Actes du XIII[e] Congrès International d'histoire de l'art. S. 77—78. Stockholm, 1933; N. Iorga: Art et littérature des Roumains. S. 3. Paris, 1929; O. Szönyi: Régi Magyar templomok. S. 239. Budapest, o. J.; Dr. I. Balogh: Magyar Fatornyok. S. 70. Budapest, 1935; Dr. J. Biró in „Erdélyi Múzeum", XL. 10—12, S. 336—61. Cluj, 1935; Dr. K. Viski: „A Magyarság Néprajza", Bd. II. Budapest, 1934; „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt". 19. II. Sibiu, 1928; Dr. Gh. Ciuhandu: Românii din Câmpia Aradului. S. 24. Arad, 1940; Idem: Episcopii S. Vulcan şi Gh. Raţ. S. 288. Arad, 1935; Gh. Pavelescu in „Gând Românesc", VII. 10—12. Cluj, 1939; O. Tafrali: Manual de istoria artelor. S. 584. Bukarest, 1927; V. Vlăduceanu: Mănăstirea Bodrog. S. 100. Timişoara, 1939; Şt. Meteş: Din istoria artei religioase române. S. 2, 126—7. Cluj, 1929; Idem: Istoria Bisericii române. S. 150. Sibiu, 1935; Arh. V. Smigelschi in „Universul". 11. IX. Bukarest, 1941; C. C. Giurescu: Istoria Românilor. II. S. 684. Bukarest, 1940; Gr. Ionescu: Istoria arhitecturii Româneşti. S. 38, 40—41. Bukarest, 1937; „Anuarul Institutului de Istorie Naţională", V. S. 426. Cluj, 1930.

VI. „Monumentele Istorice ale Judeţului Bihor I. The Wooden Churches in the County of Bihor". 68 S. Text 4⁰, 124 Tafeln und ein farbiges Bild. Krafft & Drotleff. Sibiu, 1931.

Besprechungen: „The Art Bulletin", XV. 1. S. 86—88 von A. Sushko. New-York, 1933; „Konsthistorisk Tidskrift". 1936. 1. S. 23 von Dr. W. Anderson. Stockholm, 1936; „Die Denkmalpflege", XXXIV. 6. S. 238 von Dr. Ch. Steinbrucker. Berlin-Wien, 1932; „Kunst und Kirche", 9, 3. S. 72 von Dr. L. Adler, Architekt. Berlin, 1932; „Die Christliche Kunst", XXVIII. 5. S. 159—160 von Dr. Ch. Steinbrucker.

München, 1932; „Deutsche Bauhütte“, 36. 24. S. 200, A. von Damm, Magistratsoberbaurat und Hauptschriftleiter. Hannover, 1933; „Bauamt und Gemeindebau“, 15, 2. S. A 20 von Damm. Hannover, 1933; „Die Weltkunst“, VI, 27. S. 4 von Dr. O. Bloch. Berlin, 1932; „Südostdeutsche Forschungen“, III, 2. S. 450. München, 1939; „Das Werk“, 19, 10. S. XXXII von Arch. P(eter) M(eyer), Schriftleiter. Zürich, 1932; „Journal des Savants“. 1934; „Schweizerische Bauzeitung“, 103, 5. S. 62 von H. Platz. Zürich, 1934; „Byzantion“, VI, 2. S. 706 von Prof. N. Bănescu. Bruxelles, 1931; „Revue Historique“. S. 16, 50 von Prof. P. Henry, Universität Clermont-Ferrand. Paris, 1935; „Byzantinoslavica“, III. 2, von J. Myslivec. Prag, 1931; „Przeglad Powszechny“, 203, 607—8. S. 201 von Dozent Dr. W. Tomkiewicz. Krakau, 1934; „Analecta Ordinis S. Basilii Magni“, VI. 1—2. S. 467—8 von T. Mańkowski, Mitglied der Akademie von Krakau. Lemberg, 1935; „Ungarische Jahrbücher“, XIII, 1—2 von G(éza) S(upka). Berlin-Leipzig, 1933; „Századok“, LXVII, 7—8 von Assistent Dr. A. Kampis. Budapest, 1933; „Klingsor“, 9, 7. S. 277 von Ing. G. Treiber. Braşov, 1932; „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift“, 57, 2/3. S. 237—41 von Prof. Dr. Fr. Holzträger. Sibiu, 1934; „Erdélyi Hirlap“, XV, Nr. 3881, 17. VI. S. 9 von Prof. V. Kara. Arad, 1931; „Revue Historique du Sud-Est Européen“, VIII, 7—9. S. 251 von Prof. N. Iorga. Paris-Bukarest, 1931; „Revue de Transylvanie“, I, 3, S. 407—10 von Dr. V. Vătăşianu. Cluj, 1934; „Boabe de Grâu“, II, 5. S. 283—4. Bukarest, 1931; „Arta şi Omul“, II, 7—8. S. 130—31. Bukarest, 1934; „Societatea de mâine“. VIII, 12—15. S. 296—7. Cluj, 1931; „Biserica şi Şcoala“, LV, 38. S. 6—7 von Tr. Baciu. Arad, 1931; „Legea Românească“, XI, 15. S. 6—7. Oradea-Mare, 1931; „Analele Banatului“, IV, 2—4. S. 218—19. Timişoara, 1931; „Cele Trei Crişuri“, XII, 7—8. S. 100. Bukarest, 1931; „Rampa“, XI, 4022 von E. Bucuţa. Bukarest, 1931; „Universul“, XLIX. 290, 27. X. Bukarest, 1931; „Naţiunea“, V, 125. 11./VI. Cluj, 1931; „Aradul“, I, 35. 12./VII. Arad, 1931. — *Schriftliche Würdigungen* von: G. Duckworth, Sekretär der Königl. Denkmalkommission Englands, London; S. Curman, Reichsantiquar. Stockholm; Prof. H. Reiners, Univ. Freiburg i. Ü. Architekt, Prof. E. Dhuicque, Univ. Bruxelles; Prof. J. Strzygowski, Univ. Wien; Prof. P. Frankl, Univ. Halle; Prof. Bréhier, Univ. Clermont-Ferrand; Prof. H. Focillon, Sorbonne; P. Henry, Direktor des Französischen Instituts Bukarest; Prof. Panofsky, Univ. Hamburg; Prof. H. A. Schmid, Univ. Basel; Prof. J. Shapley, Univ. Chicago;

Univ.-Prof. L. v. Puywelde, Direktor der Kunstmuseen Belgiens; Prof. Z. Batowski, Univ. Warschau; Graf A. Potocki, Krakau; Prof. A. Schneider, Univ. Agram; Dr. Ch. Steinbrucker, Berlin; Kustos Dr. K. Viski, Nat.-Museum Budapest; Dr. V. Roth, Sebeş; Dr. R. Csaki, Sibiu; Dr. A. Wild, Arad; Prof. I. Nistor, Univ. Cernăuţi; Arh. G. Balş, Bukarest; Direktor Dr. I. Miloia, Mus. Timişoara; Direktor Dr. L. Nichi, Kulturpalais, Arad; Prof. I. Langa, Arad. — *Angeführt* in den Veröffentlichungen: Dr. W. Anderson in der Zeitschrift „Brage", 1937; Actes du XIII-e Congrès Internat. d'histoire de l'art. S. 77—78. Stockholm, 1933; Ing. G. Treiber in „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift" 58. S. 135. Sibiu 1935; Dr. K. Viski: A Magyarság Néprajza II. Budapest, 1934; Dr. I. Balogh: Magyar Fatornyok. S. 70. Budapest, 1935; Dr. J. Biró in „Erdélyi Múzeum" LX, 10—12. S. 336—61. Cluj, 1935; L. Bréhier in „Journal des Savants", Dez., 1931; Calendarul Arhiepiscopiei Iaşilor. S. 60, 84 von Bischof R. Ciorogariu und Vikar A. Crişanul. Iaşi 1932; Gh. Pavelescu in „Gând Românesc" VII, 10—12. Cluj, 1939; V. Brătulescu in „Bulet. Com. Monum. Ist." XXXIV, 107—10. S. 6—7. Bukarest, 1941; Prof. A. Popa: Biserici de lemn. S. 22. Timişoara, 1942; Şt. Meteş: Istoria bisericii rom. din Transilvania. S. 150. Sibiu, 1935; Idem: Note despre zugravii bisericilor române. S. 13. Sibiu, 1932; Al. Dima: Conceptul de artă populară. S. 130. Bukarest, 1939; Gr. Ionescu: Istoria arhitecturii româneşti. S. 38—45. Bukarest, 1937.

VII. „Die Kunstgeschichtliche Stellung der rumänischen Denkmäler Siebenbürgens". 8 S. 8⁰. Braşov, 1926. Sonderdruck aus „Klingsor" III, 5. Derselbe Aufsatz ins Ungarische übersetzt in der Zeitschrift „Vasárnap". XI. 4. Arad, 1926.

Besprechung: „Ungarische Jahrbücher" VII, 2. Berlin, 1927.—*Angeführt* in der Veröffentlichung: Prof. N. Iorga: Cea mai veche ctitorie de nemeşi români. S. 1. Bucureşti, 1926.

VIII. „Art and Museums Activities in Transylvania". „Parnassus". I. 5, 6, 1929; II. 5, 1930; III. 1, 7, 1931; IV., 1932. New-York.

Besprechung: in „Beaux-Arts" VII, 12. S. 34. Paris, 1929, und „Analecta Ordinis S. Basilii Magni" VI, 1—2. S. 467—8 von T. Mańkowski. Lemberg, 1935.

IX. „Die siebenbürgische Kunstgeschichte und die Forschungen J. Strzygowskis." 6 S. 8⁰. Klagenfurt, 1932 (Sonderdruck aus der „Josef Strzygowski-Festschrift". S. 126—31. Klagenfurt, 1932).

X. „Neue Forschungen auf dem Gebiete der Holzbaukunst Siebenbürgens" in „Résumés des communications présentées au XIII[e] Congrès International d'Histoire de l'Art". S. 65—67. Stockholm, 1933.

XI. „Der Anteil der drei Nationen Siebenbürgens an der Ausgestaltung seines Kunstcharakters" in „Résumés des communications présentées au VII[e] Congrès International des Sciences Historiques". II. S. 156—57. Warschau, 1933.

XII. „Bisericile de lemn ale Românilor ardeleni. Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen". 71. S. 8⁰. 14 Abbild. Krafft & Drotleff. Sibiu, 1934.

Besprechungen: „Konsthistorisk Tidskrift". F. I. S. 33 von Dr. W. Anderson. Stockholm, 1935; „Revue Historique". S. 502—3 von Prof. P. Henry, Univ. Clermont-Ferrand. Paris, 1935; „Analecta Ordinis S. Basilii Magni". VI. 1—2. S. 466—8 von T. Mańkowski. Lemberg, 1935; „Deutsche Kunst und Denkmalpflege" XXX. 3 von Prof. Dr. K. Ginhart, Technische Hochschule, Wien, 1935; „Bauamt und Gemeindebau" XVIII. 13. S. 96. Hannover, 1936; „Die Christliche Kunst" XXXI. 7. S. 221 von Dr. G. Lill. München, 1935; „Deutsche Bauhütte" XL. 11. S. A 126. Hannover, 1936; „Südostdeutsche Forschungen" III. 2. S. 450—51 von Schinner. Leipzig, 1938; „Berliner Tageblatt". Beiblatt Nr. 152 vom 29./III. von H. Wühr. Berlin, 1936; „Prager Presse". 3./I. Prag, 1935; „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift". LVIII. 1./2. S. 189—90. Sibiu, 1935; „Klingsor". XII. 5. S. 215. Braşov, 1935; „Revue Historique". XII. 1—3. S. 60. Bukarest, 1935; „Curentul". VII. 2427. von D. Vrânceanu. 21./XI. Bukarest, 1934; „Adevărul". XLVIII. 15584, 30./X. Bukarest, 1934; „România Nouă". II. 238. 3./XI. Cluj, 1934; „Patria" XVI. 258, 10./XI. Cluj, 1934; „Arta şi Omul". II. 16—17. S. 264. Bukarest, 1934. — *Schriftliche Würdigungen* von: Prof. H. Focillon, Sorbonne, Paris; Prof. Kenneth Conant, Cambridge-Mass (Amerika); Prof. J. Alazard, Univ. Alger; R. Bouvier, Paris; Prof. P. Clemen, Univ. Bonn; R. Hönigschmid, Vorstand der Denkmalkommission Böhmens; Prof. G. Oprescu, Universität Bukarest; Dr. W. Anderson, Lund; Direktor Dupront, Bukarest; V. Kara, Arad. — *Angeführt* in den Veröffentlichungen: Şt. Meteş: Istoria Bisericii rom. S. 407. Sibiu, 1935; V. Brătulescu in Bulet. Com. Monum. Ist. XXVIII. S. 84. Bukarest, 1935.

XIII. „L'histoire de l'art hongrois au service du révisionnisme". 19 S. 8⁰. Bukarest, 1934. (Sonderdruck aus der „Revue de Transylvanie" I. 1.).

Besprechungen: „Revue Historique". S. 502—3, 536 von Prof. P. Henry, Univ. Clermont-Ferrand. Paris, 1935; „Umĕný". VIII. 7. S. 343. Prag, 1935; „Prazke Noviny" von Dozent Fr. Kovárna. 5./XII. Prag, 1934; „Prager Presse". 5./I. Prag, 1935; „Analecta Ordinis S. Basilii Magni". VI. 1—2. S. 468 von T. Mańkowski. Lemberg, 1935; „Ungarische Jahrbücher". XV. 2—3. von Dr. Ch. Seinbrucker. Berlin, 1935; „Magyar Művészet". XII. 10. S. 318 von Dr. I. Schey. Budapest, 1936; „Erdélyi Múzeum". XL. 10—12. S. 337, 342, 344. Cluj, 1935; „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift". LVIII. 1/2. S. 189—90. Sibiu, 1935; „Revue Historique". XII. 1—3. S. 77. Bukarest, 1935; „Adevărul" von N. Batzaria, eh. Minister. 19./X. Bukarest, 1934; „Curentul", von D. Vrânceanu. 22./VII. Bukarest, 1936; „România Nouă". IV. 145. 10./VII. Cluj, 1936. — *Schriftliche Würdigungen* von: Prof. H. Focillon, Sorbonne, Paris; Prof. Dr. K. Ginhart, Techn. Hochschule, Wien; R. Hönigschmid, Vorstand der Denkmalkommission Böhmens. — *Angeführt* in der Veröffentlichung: „Erdélyi Múzeum" XL. 10—12 S. 337, 342. Cluj, 1935.

XIV. „La part des trois nationalités de Transylvanie dans la formation de son caractère artistique" in der „Revue de Transylvanie". I. 4. S. 461—64. Cluj, 1935.

XV. „Influences de l'art populaire des Roumains sur les autres peuples de Roumanie et sur les peuples voisins". 44 S. 8⁰ und 10 Abbild. (Sonderdruck aus der „Revue de Transylvanie" II. 3.)

Besprechungen: „Kyrios", Vierteljahresschrift für Kirchen- und Geistesgeschichte Osteuropas. Bd. I, H. 2, von Prof. H. Koch, Univ. Königsberg. Königsberg, 1936; „Revue Historique" LXII. T. CLXXX. S. 165—6 von Prof. P. Henry, Univ. Clermont-Ferrand. Paris, 1937; „Annales Sociologiques", Série E, F. 2, p. 150—51 von Prof. Ch. Lalo, Sorbonne, Paris. Paris, 1937; „Leipziger Vierteljahrsschrift für Südosteuropa" II 1. S. 79—80 von Dr. M. Block. Leipzig, 1938; „Südostdeutsche Forschungen" III. S. 188. Leipzig, 1938; „Neue Zürcher Zeitung". Nr. 2076. 1. XII. Zürich, 1936; „Prager Presse". XVI. Nr. 210. 2./VII. Prag, 1936; „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift" 59. 4. S. 337. Sibiu, 1936; „Revue Historique" XIII. 7—9. Bukarest,

1936; S. Opreanu: Die Székler. S. 69—70. Sibiu, 1939. — *Schriftliche Würdigungen* von: Prof. P. d'Ancona, Univ. Milano; Prof. H. Focillon, Sorbonne, Paris; Prof. Ch. Lalo, Sorbonne, Paris; Prof. A. Matějček, Univ. Prag. — *Angeführt:* Dr. L. Netoliczka: Metoda de cercetare a portului popular. S. 7. Văleni, 1939; Gh. Pavelescu in „Gând Românesc". VII. 10—12. Cluj, 1939; G. Popa-Lisseanu in „Universul". Bukarest, 1940; Anuarul Arhivei de folclor. IV. S. 257. Bukarest, 1937; Al. Cicio-Pop: Guide de la Roumanie. S. 120. Sibiu, 1940.

XVI. „Noui cercetări şi aprecieri asupra Arhitecturii în lemn din Ardeal. Neue Untersuchungen und Würdigungen der Holzbaukunst Siebenbürgens". 48 S. 8⁰ und 4 Abbild. Bukarest, 1936. (Sonderdruck aus der „Lapedatu-Festschrift". Bukarest, 1936.)

Besprechungen: „Neue Zürcher Nachrichten". 33. Jg. 214. 1. Bl. von Prof. Dr. L. Birchler, Techn. Hochschule, Zürich. 14. IX. Zürich, 1937; „Leipziger Vierteljahrsschrift für Südosteuropa", II. 1. S. 80 von Dr. M. Block. Leipzig, 1938; „Südostdeutsche Forschungen", III. H. 2. S. 186—7. Leipzig, 1938; „Zprávy památkové péče". I. 2. S. 11 von Dr. W. Wagner. Prag, 1937; „Der Auslanddeutsche". H. 11. S. 182 von K. Leonhardt. Stuttgart, 1937; „Z'Literatury v Dějinách Stavitelství Starých Uhrach". S. 12—14 von Prof. Dr. Fr. Žákavec. Preßburg-Bratislava, 1937; „Die Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde". 10. Jg. H. 1. S. 31. Prag, 1937; „Ungarische Jahrbücher". XVII. 4. Berlin, 1937; „The Hungarian Quarterly". V. 4. S. 707—10, 1939—40, von St. Csabai; „Prager Presse". 23. III. S. 8. Prag, 1937; „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift. 60, 1—2. S. 138 bis 141. Sibiu, 1937; „Revue de Transylvanie". III. 2. S. 257—58 von Dozent Dr. I. Crăciun, Univ. Cluj. Bukarest, 1937; „Ellenzék". 26. VII., von St. Juhász. Cluj, 1936; „Revista Istorică". XXIII. S. 192. Bukarest, 1937; „Arhivele Olteniei". XVII. 97. S. 400. Craiova, 1938; „Viaţa Ilustrată". V. 1. S. 21 von V. Mateiu. Cluj, 1938; „Curentul". 10. I., von D. Vrânceanu. Bukarest, 1937. — *Schriftliche Würdigungen* von: Prof. Dr. P. Ganz, Univ. Basel; Prof. P. Clemen, Univ. Bonn; Prof. H. Hildebrandt, Stuttgart; Prof. A. Matejček, Univ. Prag; Prof. J. Strzygowski, Univ. Wien; Dozent H. Hoffmann, Univ. Zürich; Prof. G. Oprescu, Univ. Bukarest; C. Mehrhout, Präsident der Denkmalkommission, Prag; L. Réau, Direktor des Französischen Instituts, Wien; C. R. Vincentz, Herausgeber und Schriftleiter der Zeitschrift

„Deutsche Bauhütte". Hannover; A. Hoffmann, Univ.-Assistent, Rostock; Architekt J. Sainz de los Terreros, Madrid.

XVII. „Die Stellung Siebenbürgens in der byzantinischen Kunstgeschichte". 4 S. 4⁰. Sofia, 1936 (Sonderdruck aus „Actes du IVe Congrès International des Études Byzantines").

Besprechung: „Byzantinische Zeitschrift". XXXVI. S. 514 von Prof. Dr. E. Weigand, Univ. Würzburg. Berlin, 1936.

XVIII. „Die alte kirchliche Kunst der Rumänen". 18 S. 8⁰ mit 12 Abbild. Königsberg, 1937 (Sonderdruck aus der Zeitschrift „Kyrios", IV. S. 363—80. Königsberg, 1936).

Besprechungen: „Bauwelt". XXVIII. H. 28, S. 644. Berlin, 1937; „Kunst und Kirche". XV. 6. S. 21 von Dr. M. Kautzsch. Berlin, 1938; „Südostdeutsche Forschungen" III. H. 2, S. 186 von Schinner. Leipzig, 1938; „Byzantinische Zeitschrift". XXXVIII. S. 261 von F. Drexl. Berlin, 1938; „Prager Presse". S. 6. 15. VII. Prag, 1937; „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift". 60. 1—2. Sibiu, 1937; „Revue Historique du Sud-Est Européen". XIV. 4—6. S. 174. Bukarest, 1937. — *Schriftliche Würdigungen* von: Prof. Dr. K. Ginhart, Techn. Hochschule, Wien; Dr. W. Anderson, Lund; Dr. Ch. Steinbrucker, Berlin; Prof. G. Oprescu, Univ. Bukarest. — *Angeführt* in der Veröffentlichung: Fr. Valjavec: Der deutsche Kultureinfluß. S. 133, 225, 244. München, 1940.

XIX. „M. Béla Bartók et la musique roumaine". 20. S. 8⁰. Bukarest, 1937 (Sonderdruck aus der „Revue de Transylvanie". III. 3. Bukarest, 1937).

Besprechungen: „Le Guide Musical". II. 1—2, S. 19. Paris, 1937; „Revue Musical Belge". XIV. 2, S. 15—16. Bruxelles, 1938; Revue de l'Université de Bruxelles". 43. 3. S. 82 von Prof. van den Borren, Univ. Lüttich. Bruxelles, 1937—38; „Revue International de Musique". I. 2. S. 246—47 von Prof. M. R. Kösemihal, Conservatorium, Ankara. Bruxelles, 1938; „La Nation Belge". 28. II. von Prof. Ph. Mousset, Univ. Löwen. Brüssel 1938.; „Musikas Apskats". VI. 4. S. 123 von Prof. Dr. M. Paleviča, Conservatorium, Riga. Riga, 1938; „Schweizerische Musikzeitung". 7. 1. IV. von Dr. O. Reich. Zürich, 1938; „Der Bund". 89, 287. 23. V. Bern, 1938; „Schweizer Musikerblatt". XXIV. 4. S. 4. 22. II. Basel, 1938; „Leipziger Vierteljahrs-

schrift für Südosteuropa". II. 1. S. 80—81 von Dr. M. Block. Leipzig, 1938; „Signale für die Musikalische Welt". 95, 52. S. 713 von A. Birgfeld. Berlin, 1937; „Deutsche Musiker-Zeitung". XX. 11. S. 66 von Dr. Fr. Lang. Teplitz-Schönau, 1938; „Prager Presse". 21. XII. Prag, 1937; „Ed. Continental", von O. Fric. Prag, 1938; „Magyar Dal". XLII. 1. S. 7 von Em. Keszi. Budapest, 1937; „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift". 61. S. 152. Sibiu, 1938; „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt". 16. VI. Sibiu, 1938; „Südostforschungen" VII. 3—4, S. 725 von M. Schwartz. Brünn, 1942; „Revista de Pedagogie". VIII. 2. S. 9 von Prof. G. Breazul, Musikakademie, Bukarest. Cernăuţi, 1938; „Revista Institutului Social Banat-Crişana". V. 17—18, 23—28 von Direktor S. V. Drăgoiu. Timişoara, 1937; „La Transylvanie". S. 581—3 von Dr. T. Brediceanu. Bukarest, 1938; „Ţara Bârsei". X. 3. von V. Tulbure. Braşov, 1938; „Arhivele Olteniei". XVII. S. 401. Craiova, 1938; „Tribuna". 27. VII. Cluj. 1939; „Curentul". X. 3531. von D. Vrânceanu. 28. XI. Bukarest, 1937. — *Schriftliche Würdigungen* von: Prof. G. Becking, Univ. Prag; Lektor Dr. H. Möller, Univ. Jena; Prof. V. Basch, Sorbonne, Paris; Prof. Ch. van den Borren, Univ. Lüttich; R. Bayer, Gener.-Sekr. des II. Internation. Kongresses für Ästhetik; Prof. M. R. Kösemihal, Conservatorium, Ankara; Dr. L. Balet, Leyden; Dr. K. L. Piccardt, Amsterdam; Musikwiss. Inst. Frankfurt a. M.; Dr. E. Monţia, Şiria. — *Angeführt* in der Zeitschrift „Gând Românesc". VII. 10—12. S. 459. Cluj, 1939, von Gh. Pavelescu.

XX. „Begriff und Erforschung der nationalen Kunst". 15 S. Großoktav. München, 1937 (Sonderdruck aus den „Südostdeutschen Forschungen". II. München, 1937).

Besprechungen: „Zeitschrift für Ästhetik". 32. 3. von M. Riemenschneider-Hoerner, Stuttgart, 1938; „Kunst und Kirche". XV. 6. S. 22 von Dr. M. Kautzsch. Berlin, 1938; „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte". XVI. 1. S. 10—11 von Prof. Dr. D. Frey, Univ. Breslau. Halle S., 1938; „Zeitschrift für Kunstgeschichte". VIII. S. 82—3 von Kustos C. T. Müller, Bayerisches Nationalmuseum, München. Berlin, 1939; „Leipziger Vierteljahrsschrift für Südosteuropa". II. 1. S. 79—81 von Dr. habil. M. Block. Leipzig, 1938; „Bauwelt". XXVIII. 28. S. 644. Berlin, 1937; „Muzikas Apskats". VI. 4. S. 123—24 von Prof. Dr. M. Paleviča, Conservatorium Riga. Riga, 1938; „Revue de l'Université

de Bruxelles“. 43. 3. S. 82—3 von Prof. Ch. v. d. Borren, Univ. Lüttich. Brüssel, 1937; „Zprávy památkové péče“. I. 8. S. 12. Prag, 1937; „Prager Presse“. XVII. 189. S. 6. 13. VII. Prag, 1937; „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift. 60. 4. S. 313—14 von W. Horwath; 62 S. 101 von Prof. Fr. Holzträger. Sibiu, 1937 und 1939; „Revista Istorică“. XXIII. 4—6. S. 192. Bukarest, 1937; „Gând Românesc“. V. 5—7. S. 352—354 von Prof. I. Chinezu. Cluj, 1937; „Viaţa Ilustrată“. V. 2. S. 18 von V. Mateiu. Cluj, 1938; „Curentul“. 8. VIII. Bukarest, 1937; „România Nouă“. V. 116, 10. VII. Cluj, 1937. — *Schriftliche Würdigungen* von: Prof. H. Reiners, Univ. Freiburg i. Ü.; Prof. K. M. Swoboda, Univ. Prag; Prof. H. Koch, Univ. Königsberg; Prof. H. Egger, Univ. Graz; Prof. E. Diez, Univ. Wien; Prof. A. E. Brinckmann, Univ. Frankfurt a. M.; Direktor L. Réau, Franz. Inst. Wien; Dr. W. Anderson, Lund; Dr. L. Balet, Leyden; Direktor H. Schmitz, Staatliche Kunstbibliothek, Berlin; Sektionsrat Dr. J. Bielz, Sibiu; Prof. G. Oprescu, Univ. Bukarest; Dr. T. Brediceanu, Braşov. — *Angeführt* in der Veröffentlichung: „Südostdeutsche Forschungen“ III. 2. S. 281 von Dr. E. Hoffmann. Leipzig, 1938.

XXI. „Begriff und Erforschung der nationalen Kunst“ in „Résumés des communications présentées. XIVe Congrès International d'histoire de l'art. S. 172—73. Bern, 1936.

XXII. L'histoire de l'art hongrois à tendance révisionniste devant la sciennce étrangère“ in „Revue de Transylvanie“. III. 2. S. 235—40. Bukarest, 1937.

XXIII. „L'analyse des contenus psychiques dans les oeuvres d'art plastique“ in „Deuxième Congrès International d'Esthétique et de la Science de l'art“. I. S. 199—204. Paris, 1937.

Besprechungen: „Revue de Métaphysique et de Morale“. L. 1. S. 166 vom Generalsekretär des Kongresses, R. Bayer. Paris, 1938; „Revista Fundaţiilor Regale“. 8. von P. Comarnescu. Bukarest, 1938.

XXIV. „L'Art Roumain de Transylvanie“. 97 S. 8⁰. Bukarest, 1938 (Sonderdruck aus dem Bande „La Transylvanie“. Rumänische Akademie. Bukarest, 1938).

Besprechungen: „Byzantinische Zeitschrift". XXXVIII. 2. S. 548. Leipzig-Berlin, 1938; „Zeitschrift für Kunstgeschichte". VIII. S. 86 von Kustos Dr. C. T. Müller, München. Berlin, 1939; „Jahrbücher für Geschichte Osteuropas". V. 1/2. S. 249—51 von H. Weidhaas. Breslau, 1940; „Südostdeutsche Forschungen". IV. 2. S. 460—2 von Weden. Leipzig, 1939; „Kyrios", Vierteljahresschrift für Kirchen- und Geistesgeschichte Osteuropas. III. 3. S. 247—9 von Dr. Ch. Steinbrucker. Königsberg-Berlin, 1938; „Neue Zürcher Zeitung". Nr. 783. 29. IV. Zürich, 1940; „Deutsche Bauhütte". XL, 2. S. A 14. Hannover, 1940; „Prager Presse". S. 11. 17./VII. Prag, 1938; „Europäische Revue". XV. 6. S. 583. Stuttgart-Berlin, 1939; „L'Europa Orientale". XIX. 11—12. S. 487—9 von L. Cialdea. Rom, 1939; „Nouvelle Revue de Hongrie". XXXI. (VIII.) IV. S. 320—21 von L. Gáldi. Budapest 1939; „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt". XIX. Nr. 19979. 19. XI. Sibiu, 1939; „Kronstädter Zeitung". 103. 9 von Fr. v. Killyen. 12./I. Braşov, 1939; „Revue de Transylvanie". IV. 3—4. S. 412—15 von Dozent Dr. I. Crăciun. Bukarest, 1938; „Gând Românesc". VII. 1—6. S. 98—102 von Gh. Pavelescu. Cluj, 1939; „Symposion". II. 1. S. 88—92 von Prof. Al. Tohăneanu. Cluj, 1939; „Anuarul Institutului de Istorie Naţională". VII. S. 774. Cluj, 1939; „Biserica şi Şcoala". LXII. 37. S. 317. Arad, 1938; „Arhivele Olteniei". XVII. 97. S. 401—3. Craiova, 1938; „Viaţa Românească". XXX. 7. S. 141—2 von Prof. G. Oprescu, Univ. Bukarest, und XXX. 12. S. 125. Bukarest, 1938; „Patria". XX. 156. 30. 7. Cluj, 1938; „Revista Teologică". XXX. 3—4. S. 117—118 von N. Todor. Sibiu, 1940; „Ştirea". VIII., no. 1936, 5. VIII. Arad, 1938; „Curentul". 16. VI. Bukarest, 1938; „Timpul". 27. VII. Bukarest, 1938. — *Schriftliche Würdigungen* von: Prof. P. Clemen, Univ. Bonn; Prof. J. Alazard, Univ. Alger; Prof. Ch. Lalo, Sorbonne, Paris; Ch. v. d. Borren, Univ. Lüttich; Prof. E. Diez, Bryn Mawr College, Amerika; Direktor L. Réau, Franz. Institut, Wien; R. Bayer, Generalsekretär des II. Kongresses für Ästhetik; Ministerialrat Z. Wirth, Prag; Reichsantiquar S. Curman, Stockholm; Prof. Dr. S. Erixon, Nordisches Museum, Stockholm; Prof. E. Schaub-Koch, Genf; Direktor J. Swiencicki, Ukrainisches Museum, Lemberg; J. Zeiller, Paris; Dr. W. Anderson, Lund; Dr. L. Netoliczka, Braşov. — *Angeführt* in den Veröffentlichungen: „Convorbiri Literare". LXXVI. S. 260. Bukarest, 1939; Al. Dima: Conceptul de artă populară. S. 40, 42, 191. Bukarest, 1939; Dr. L. Netoliczka: Metoda

de cercetare a portului popular. S. 7. Văleni, 1939; C. Muşlea: Biserica Sf. Nicolae. S. 363. Braşov, 1943; Gh. N. Panaitescu in „Convorbiri Literare“, Apr. 1943; V. Beneş in „Gând Românesc“, VII. 7—9. S. 338. Cluj, 1939;

XXV. „Nouvelles Discussions sur l'Architecture de bois de la Transylvanie“. 21 S. 8°. Bukarest, 1939 (Sonderdruck aus der „Revue de Transylvanie“, IV. 3—4).

Besprechungen: „Arhivele Olteniei“. XVII. 97—100. S. 400. Craiova, 1938; „Societatea de mâine“. XVI. 2. Bukarest, 1939; „Tribuna“. 27. VI. und 1. III. Cluj, 1939; „Curentul“. 1. und 2. III. Bukarest, 1939; H. van Leisen: Das Siebenbürgische Problem. S. 34. Genf, 1943. — *Schriftliche Würdigungen* von: Archit. P. Antonescu, Hon. Mitglied der Rumänischen Akademie, Bukarest; Sektionsrat Dr. J. Bielz, Sibiu; Dr. S. Brădeanu, Bukarest.

XXVI. „Epilogue de la Discussion avec M. Béla Bartók sur la Musique roumaine". Bukarest, 1939, 14 S. 8° (Sonderdruck aus der „Revue de Transylvanie“. V. 2.)

Besprechungen: „Curentul“, 17./VIII. Bukarest, 1939; „Tribuna“, 27./VII. Cluj, 1939. — *Briefliche Würdigungen* von: Prof. P. Sergescu, Universität Cluj; Prof. G. Oprescu, Universität Bukarest. — *Angeführt* in „Gând Românesc“, VII. 10—12, S. 459 von Gh. Pavelescu. Cluj, 1939.

XXVII. „L'Influence de l'art populaire roumain sur les autres nationalités de Transylvanie et sur les peuples voisins." Contributions complémentaires. 20 S. 8°. Bukarest, 1939. (Sonderdruck aus der „Revue de Transylvanie“, V. 1.)

Besprechungen: „Porunca Vremii“, 24. VI. Bukarest, 1939; „Curentul“, 25./VI. Bukarest, 1939; „Tribuna“, 24./VI. Cluj, 1939. — *Schriftliche Würdigung* von Arh. P. Antonescu, Hon.-Mitglied der Rumänischen Akademie, Bukarest.

XXVIII. „Die Renaissancekúnst Siebenbürgens". 32 S. 8° mit 6 Tafeln. Leipzig, 1939. (Sonderdruck aus den „Südostdeutschen Forschungen“, IV. 2. S. 307—338.)

Besprechungen: „Deutsche Zeitung“, X. 395. 1./V. Cluj, 1940; „Revue de Transylvanie“, VI. 2. S. 282—7 von Dr. I. Crăciun. Bukarest,

1940; „Curentul", 4./III. Bukarest, 1940. — *Schriftliche Würdigungen:* Dr. J. Bielz, Sibiu; Prof. Ch. v. d. Borren, Universität Lüttich — *Angeführt* in: Fr. Valjavec: Der deutsche Kultureinfluß. S. 133, 165. München, 1940; C. Jiga in „Revista Istorică Română". XIII. 2. S. 71. Bukarest, 1943; C. Grofşorean: Mişcările culturale. S. 34. Timişoara, 1944.

XXIX. „L'Occupation de Budapest par les Roumains, le Général H. H. Bandholz et les musées de la capitale hongroise en 1919". 13 S. 8⁰. Bukarest, 1940. (Sonderdruck aus der „Revue de Transylvanie", VI. 1.)
Besprechung: „Tribuna", 29./VI. Cluj, 1940.

XXX. „I monumenti politici ungheresi della Transilvania e l'arte romena" in „Europa Orientale", XX. 5—6, S. 166—68. Rom, 1940.

XXXI. „La sorte degli oggetti d'arte ungheresi in Transilvania" in „Europa Orientale", XXII. 7—10, S. 188—96. Rom, 1942.
Besprechung in „Revista Teologică", XXXIV. 1. S. 77—78 von Prof. Dr. T. Bodogae.

XXXII. „Bisericile de lemn din jud. Hunedoara. Die Holzkirchen im Komitate Hunedoara". 76 S. 4⁰ Text und 360 Tafeln. Sibiu, 1942 (druckfertig).

XXXIII. „Rumänische Kunst in Siebenbürgen". 21 S. 4⁰ und 10 Tafeln. Bukarest, 1943. (Sonderdruck aus dem Werke „Siebenbürgen", herausgegeben vom Institut für Rumänische Geschichte. S. 269—89. Bukarest, 1943.)

XXXIV. „Aprecieri străine recente asupra artei româneşti din Transilvania şi asupra operei „L'Art Roumain de Transylvanie". Die neuesten fremden Würdigungen der siebenbürgisch-rumänischen Kunst und des Werkes „L'Art Roumain de Transylvanie". 54 S. 8⁰. Arad, 1943.
Besprechungen: „Südostdeutsche Tageszeitung", 30./VII. von Prof. H. Krasser. Sibiu, 1944; „Curentul", 20./IV. Bukarest, 1944; „Universul", 20./VII. Bukarest, 1944; „Ţara", IV. 815. 18./II. Sibiu, 1944; „Ştirea", XVI. 3465. 12./II. Arad, 1944. — *Schriftliche Würdigungen:* Prof. Ch. v. d. Borren, Universität Lüttich; Prof. Ch. Lalo, Sorbonne,

Paris; Prof. M. Wackernagel, Universität Münster; Alt-Bischof Dr. V. Glondys, Sibiu; Vikar Dr. Fr. Müller, Sibiu; Direktor Dr. R. Spek, Brukenthal-Museum; Kulturrat Dr. Julius Bielz; Prof. Dr. A. Henrich; Dr. E. Antoni; Prof. K. Bergleiter; Dr. A. Dörr, Bürgermeister, Sibiu; Rektor I. Haţieganu, Universität Sibiu. — *Angeführt* in der Zeitschrift „Deutsche Forschung im Südosten", III. 1. S. 193. Sibiu, 1944.

XXXV. „Der Anteil der drei Völker Siebenbürgens an der Ausgestaltung seines Kunstcharakters". (Erscheint im Jahrbuch des Weltgeschichtlichen Instituts der Universität Cluj-Sibiu.)

Anmerkung. Die in dieser Übersicht angegebenen Werke, Besprechungen, schriftlichen Würdigungen befinden sich im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Cluj-Sibiu.